

Mircea Valeriu Deaca

O bucătărie ca-n filme

Scenotopul bucătăriei
în Noul Cinema Românesc



© MIRCEA VALERIU DEACA, 2017

ISBN 978-606-543-816-3



EDITURA MEGA | www.edituramega.ro
e-mail: mega@edituramega.ro

Mircea Valeriu Deaca

O bucătărie ca-n filme.

Scenotopul bucătăriei în Noul
Cinema Românesc

Sumarul

Sumarul	4
Introducere.....	7
____ 1. Modelul cognitiv	11
Modelul cognitiv ideal.....	11
Modelul articulat / situat: scenotopul	14
Mesele colective: festinul și celebrarea	19
Scenotopul dialogului în cuplu la masă.....	23
Un exemplu clasic românesc.....	32
____ 2. Un studiu despre modul de consum al mâncării în filmul românesc	34
____ 3. Perspectiva copiilor	42
Copiii din bucătărie	42
Bacalaureat sau pierdut printre imagini	48
____ 4. Serial kitchen(s), bucătăriile serializate	57
____ 5. Pharmakon thriller.....	65
Moartea Domnului Lăzărescu: anticamera sau <i>camera obscura</i> :.....	65
Diferendul.....	67
Excizia și modelul iconografic.....	70
Aurora.....	74
Violența cinematografică	79
Marfa și banii.....	83
Sieranevada.....	85
Contextul.....	85
Stilistica	87
Bucătăria	89
Interpretarea, alegoria și filmul fabulă	91

_____ 6. Tatăl și fiul: singur acasă. Avatarurile tatălui.....	92
Loveboy și Din dragoste cu cele mai bune intenții	92
Calvarul senatorului	93
Medalia de onoare	96
Când se lasă seara peste București sau metabolism.....	98
Polițist, adjectiv	100
Antieroul, anticarcera și melodrama.....	103
A fost sau n-a fost Noul Cinema realist? Realismul alegoric	108
Singur lângă fereastră sau bucătăria lui Pișcoci	115
California Dreamin' sau „visul american”	120
Pater familias în umbre și lumini.....	122
_____ 7. Familia și ostilitatea câmpului de luptă kitsch.....	124
Terminus paradis.....	124
Infernul kitsch.....	126
Bucătăria părinților	127
Bucătăria soției.....	128
Un excurs: parodia minimalismului.....	130
_____ 8. Figura soției și maternitatea domestică	133
Marilena de la P7	133
Principii de viață	135
Moartea Domnului Lăzărescu	136
Maternitatea de bucătărie: Duminică la ora 6.....	137
Felicia, înainte de toate	138
Occident	140
Mama îngrijitoare.....	142
O schimbare de paradigmă: Mutter Courage	144
_____ 9. Visul lui Adalbert și figuralul antiminimalist.....	148
Visul lui Adalbert și intertextualitatea cinematografică	148
Figuralul.....	153
Figuralul și de-spațializarea ireprezentabilă	154
Figuralul și dorința.....	156
Arta non-ideologică.....	157

Figuralul și visul	158
Figuralul, dorința și discursul.....	159
Figuralul și inconștientul	160
Filmul după Kuntzel.....	161
Arta, sublimul și postmodernismul	163
Genul politic	164
Noile media. Filmul.....	164
Critica vizualului	166
Stigmatetele istoriei.....	166
În loc de concluzie	170
Cultura violenței	170
Epilog.....	182
Indice de filme	187
Bibliografie	191

Introducere

O bucătărie ca-n filme este un pretext pentru analize de film și considerații mai generale. Centrală proiectului cărții este investigația critică; parte exercițiu de analiză cinematografică (cum să descompui o scenă cinematică, la ce anume să te uiți pe ecran), parte exercițiu de interpretare critică.

Studiul este rezultatul cursului de introducere în filmul românesc de după 1990. Cartea nu este, însă, o mostră de istorie de cinema și, cu atât mai puțin, un efort de evaluare a corpusului de filme alese. Ea este doar un exercițiu de analiză și interpretare cinematografică. Să spunem, în termeni metaforici, că reprezintă o modalitate de a explica cum filmul „vorbește” și „gândește”. Filmele își ajută spectatorii să conceptualizeze scene și situații umane cu ajutorul unor gesturi, forme, acțiuni, intenții și emoții înscrise într-un spațiu-timp ecranizat și modelate de către stilul, cadrarea, mișcarea de cameră și construcțiile de montaj. Criticul de film poate direcționa atenția și, implicit, cogniția spectatorului asupra unor tipare semnificative din acest continuum spațio-temporal.

Dacă ai curiozitatea de a viziona filmele de notorietate produse după 1989 nu ai cum să nu remarci frecvența apariției unei scene ce are loc în decorul bucătăriei. Pornind de la această observație de primă lectură, am urmărit cu mai multă atenție modul în care fiecare regizor a configurat modul în care personajele își trăiesc drama în acest decor. Criteriul de selecție a filmelor a fost în primul rând faptul că orice spectator poate recunoaște prezența decorului bucătăriei.

Am ales o manieră mai pregnant grafică de a discuta subiectul. Am optat pentru formula *foto romanului* în care, complementar textului propriu-zis al studiului, sunt prezente o serie de minianalize ale cadrelor ilustrație extrase din filmele comentate. O asemenea compoziție se află mai aproape de textul filmic în măsura în care-i poți indica pe scurt cititorului elementele grafice către care ar trebui să-și îndrepte atenția pentru a urmări firul argumentării eseistice. De asemenea, se pot reliefa mai ușor repetițiile și similaritățile compoziționale în cadrul aceluiași film și între filmul comentat și alte filme și opere plastice. Modelul acestui gen de critică cinematografică poate fi găsit în extrem de instructivele eseuri ale lui David Bordwell de pe blogul său.

Raymond Bellour (1975) afirmă că textul filmic nu poate fi citat pentru că, simplu spus, nu poți reproduce pe media print ceea ce este fundamental un flux temporal de luminozitate variabilă aflat în interiorul unei regiuni delimitate (ecranul cinematografic). Desigur, în acești termeni, filmul nu poate fi citat. Reproducerea unor instantanee din film se face cu pierderea ritmului, dinamicii, intensității mișcării imaginii, precum și a calităților modulatorie ale sunetului. Dar în paginile acestei cărți nu a stat în intenția mea de a cita filmul sau „imaginile animate”. Ceea ce am dorit să-i propun cititorului este o manieră de interpretare a filmului care reprezintă, în cele din urmă, filmul pe care îl reține spectatorul. Filmul ține de percepție și cogniție. Percepția însăși depinde de mecanismele psihice cognitive. Nu vedem decât ceea ce suntem programați să recunoaștem. Filmul nu este un obiect de recuperat, ci este o realitate mentală de elaborat cu ajutorul indicilor de pe ecran. O lectură a filmului este, totodată, o interpretare a filmului și reprezintă una din manifestările filmului. Instrumentul discursiv aflat la dispoziția criticului de film pentru a descompune și explora filmul este atât verbal, cât și vizual. Ilustrațiile din această carte sunt instantanee ce reproduc de o manieră statică viziunea mea asupra fluxului filmului. Totodată, se poate menționa că spectatorul elimină din film

pasajele de „trecere” (secvențele de mișcare sau elipsele create de salturile operate de tăieturile de montaj) și reține în memorie doar anumite instantanee. Am numit aceste instantanee mentale *cadre de atenție*. Ele sunt acele compoziții reținute de către spectator ca un moment înghețat de timp, dar care, totodată, sunt, ca instantanee ce delimitează momentul prezent, cadre simțite ca fiind vii.

Pornind de la scenele și secvențele în care drama se desfășura doar în decorul bucătăriei, am dezvoltat și scurte incursiuni în alte decoruri și alte scene din filmele alese. O scenă ar fi definită de o unitate de timp, de agenți și de un local identificabil. Evenimentul dramatic ar fi definit de o suită de acțiuni care au loc în acest decor. Dat fiind că mica dramă de bucătărie izolată într-o secvență de câteva minute din filmul de 90-120 de minute mi-a revelat perspectiva auctorială și stilistica particulară unui regizor, nu am ezitat să explorez mai larg cinematografia unui regizor sau altul. Modul de ilustrare cinematografică a dramei umane care are loc în decorul bucătăriei reprezintă un cadru diagnostic pentru un stil regizoral și pentru o concepție de realitate, o perspectivă asupra lumii. Am dorit, de asemenea, să verific în ce măsură intuiția lui Thierry Kuntzel din „The Film Work” [1972] (1978) conform căreia o scenă de film este un condensat, un simptom care, fractal, reflectă trăsăturile formale și de conținut ale întregului text filmic. Cu alte cuvinte, analiza unei secvențe poate da seama de trăsăturile particulare unice semnăturii unui cineast.

Analizele cinematografice sunt în mare parte îndatorate unei perspective cognitive a semnificației, dar nu am ezitat, de exemplu, de a folosi punctual un aparat poststructuralist de interpretare a filmului. Am considerat că noțiunile criticii poststructuraliste, adică *figuralul*, *inconștientul*, *realul*, sunt modele mentale sau modele de interpretare posibile și licite. Ele sunt serii de metafore conceptuale cu ajutorul cărora un spectator poate genera semnificație în fața filmului. Ele sunt grile de lectură simbolică sau ficțiuni euristice.¹

Câteva constante de sens sunt prezente în scenele din bucătărie. Relația de afect dintre protagoniștii scenelor din bucătărie (*eros* și *agape*), relația de conflict (*agone*) și relația filmului cu filmul ca media (*hymenul*) sunt, ca teme, reluate și, ca figuri retorice, articulate și configurate cu fiecare film de o manieră nuanțată particulară. Aceste etichete sunt menite a indica un aspect relevant al situației dramatice reprezentate în film.

Totodată, am conceput scena din bucătărie pornind de la un model de referință practicat în filologia clasică a literaturii comparate. Ernst Robert Curtius (2013) [1948] în *Literatura europeană și Evul Mediu latin* vorbește despre faptul că retorica – *artes* – Evului Mediu latin utiliza o serie de clișee literare ce sintetizau scheme de gândire (42). Scriitorii epocii utilizau în scrierile lor unități mnemonice (58), așa numitele *sententiae* sau judecăți gata făcute de către corpul de autori din tradiție. Ele țin de *exemplum* (*paradeigma*) retoric unde unei concepții de realitate îi corespunde și o anecdotă exemplificatoare (59) sau o scenă tip, un *topos*. De exemplu, Curtius menționează și toposul „umorului din bucătărie” (431).

Scena din bucătărie este un motiv des utilizat în film și cu precădere în filmul românesc post 1990. Scena bucătăriei ține de un model cognitiv evocat. Spectatorul are în competențele sale cognitive un concept abstract și schematic a ceea ce reprezintă scena bucătăriei în termeni de decor, proprietățile obiectelor, relațiile dintre obiecte, agenții care o populează, acțiunile și comportamentele tipice și stările mentale și afective caracteristice.² Acest model este un cadru ideal, un fel de grad zero al înțelegerii, nu un element actualizat. Modelul cognitiv este ceea ce poate fi abstractizat dintr-o serie de ocurențe care pot fi catalogate ca aparținând aceleiași categorii. Aceste ocurențe pot fi situații de viață concret trăite sau pot fi instanțele particularizate de întâlnire media (literatură, film, plastică, fotografie, teatrul) care reprezintă o

¹ Sau am putea spune, citând din Vittorio Gallese (2012: 188), autoritatea în neuroștiințe care a dezvoltat cercetarea neuronilor oglindă din cortexul uman că teoria semiotică și psihiatrică contemporană este conștientă de necesitatea de a lua în considerare contribuția cognitivismului și neuroștiințelor.

² Spectatorul este înțeles aici ca un construct produs din conjugarea indicilor de stil și semnificație din film – spectatorul „dorit” de film – și din predispozițiile cognitive și culturale ale unui reprezentant mediu al audienței de film (idiosincraziile spectatorului din sala de cinema).

acțiune sau o situație tip. Aceste scene – situații sau acțiuni tip derivate din instanțele media – pot fi clasificate, la rândul lor, sub o etichetă comună, *toposul*. Modelul cognitiv face inteligibil un *topos*, un clișeu retoric reutilizabil de către creatori fie în domeniul verbal (literatura), fie în domeniul artelor plastice / scenice (pictura, fotografia / teatrul, filmul). Toposul are o serie de trăsături definitorii ce țin de tradiția culturală, adică de istoria aparițiilor sale în operele artistice și mai puțin de conținutul conceptual al experienței de viață individuale. Toposul, cu alte cuvinte, este un domeniu semantic ce ține predominant de domeniul culturii. Scena *consumului alimentar la masă* (în restaurant, în sufragerie sau în bucătărie) este un asemenea loc comun. Acest conținut enciclopedic schematic este însă perceptual și cognitiv accesibil la fiecare „întâlnire” cu media cinematografică via un filtru retoric filmic. El se manifestă concret în film sub un *construal*, adică o formă de stilistică audiovizuală de situare concretă a elementelor componente ale toposului. Construalul definește un traseu conceptual contextual particular și dinamic al elementelor componente ale toposului.

Ca atare, scena bucătăriei realizată într-un film oarecare de o manieră particulară este o conceptualizare situată a modelului cognitiv ideal manifestat ca topos artistic / media și este denumită aici cu un termen împrumutat de la Fredric Jameson un *scenotop* (Jameson 1992:50). Scenotopul conține atât elementele componente ale toposului, cât și un construal particular. El este o combinație particulară a ceea ce recunoaștem a fi un topos și o formă unică de organizare perceptual-cognitiv-emoțională. Forma unică de punere în film va fi evaluată de spectator în termeni percepțuali (*văd personajul profilat din spate*), cognitivi (*personajul este un criminal psihopat*) și emoționali (*protagonistul îmi provoacă un sentiment de teamă*). Nu există un scenotop matrice, unic, ci variantele sale se pot cataloga pe grupuri ce împart trăsături comune, ce au un aer de familie comun. Cu timpul, anumite subgrupuri se standardizează și pot deveni un topos nou. Filmul, deși ne-am obișnuit cu accentuarea originalității, este un limbaj audiovizual care utilizează la nivel conceptual acești *scenotopi* – ce corespund în planul expresiei unor hieroglife formate din indici sonori și vizuali - și îi reutilizează în contexte discursive diferite. Arta filmului, în această perspectivă, este similară formelor de expresie ce țin de cultura populară, medievală, formate din locuri comune mereu rearanjate și recalificate. În experiența de cinefil recunoaștem locurile comune, toposurile de genul: urmărirea, dialogul față în față, cursa de mașini, gesturile tip și apreciem totodată construalul particular: perspectiva optică, conceptuală, afectivă și morală asupra scenei evocate pe care o propune filmul particular, adică scenotopul. De exemplu, un topos ca și cel al consumului alimentar la masă poate fi coagulat în două serii de scenotopii particulare: consumul alimentar public festiv (*festinul*) și consumul alimentar intim cotidian (*cina familiei* în jurul mesei de bucătărie sau sufragerie). Cu timpul, prin acumulare, reutilizare și standardizare, scenotopii se pot coagula în jurul celor doi atractori de situație și vor fi considerați de spectator ca două toposuri diferite. Ceea ce ne fascinează și rămâne întipărit în memorie este modul particular de punere în operă a modelului cognitiv, construalul particular care-l aduce în prim-planul memoriei ca o conceptualizare situată, un scenotop.

Cartea este organizată sub forma analizelor dedicate unor filme particulare și mai puțin ca o argumentație progresivă. Analizele sunt menite să ofere un suport formal, explicația pentru o serie de interpretări. Capitolele 1 și 2 delimitează aspectele generale ale modelului cognitiv al scenotopului bucătăriei, al întâlnirilor de dialog la masă. Am urmărit aici prezența scenelor de masă și la bucătărie într-o serie de filme produse în afara României pentru a avea un element de comparație. Am dorit doar să aduc în atenție câteva scene diagnostic pentru scenotopul ales: de la mesele colectiv-festive la dialogul intim dintre doi parteneri ținut în privat sau în interiorul unor mese festive. Capitolul 2 pornește de la analiza unui scurt film realizat de Cristi Puiu, *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent / Cigarettes and Coffee* (Cristi Puiu, 2004) pentru a dezvolta idei despre semnificațiile consumului alimentar citite într-o grilă metaforică. În capitolul 3 am concentrat analiza asupra apariției copiilor în interiorul ficțiunilor românești. Am inclus aici și filmul lui Cristian Mungiu, *Bacalaureat / Graduation* (Cristian Mungiu, 2016) în măsura în care, deși protagonistul din prim-plan e un adult, totuși el este victima privirii copiilor. Capitolul 4 prezintă separat o bucătărie tip pentru depresia (post) comunistă realizată cinematic în stilistica

realismului socialist de grad secund. Filmul diagnostic ales este *Apartamentul / The Apartment* (Constantin Popescu Jr., 2004). Vocația acestui gen de film este parodia postmodernă (pastișa invizibilă) și generalizarea fabulei cu orizont universalist. În capitolul 5 am urmărit prezența personajelor bânuite de un Rău provenit din interior sau din exterior în filmele lui Cristi Puiu cum ar fi, de exemplu, în *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005). În filmele lui Puiu se profilează ca protagonist un individ solitar aflat în confruntare cu un antagonist malefic multiplu și difuz. Ca și în alte cazuri dezvoltate în carte am pornit de la pretextul unei scene desfășurate în decorul de bucătărie pentru a continua analiza unor trăsături stilistice în alte scene ale realizatorului ales.

Figura tatălui și / sau a fiului ca antierou paradigmatic este subiectul capitolului 6. Protagonistul în aceste exemple joacă un rol supra / subordonat în ierarhia familială. Cuplul și familia din filmele lui Radu Jude sunt în centrul atenției în capitolul 7. Aici multiplul familiei este profilat ca un spațiu de confruntare și e manifestat pe terenul bucătăriei kitsch, adică cea a amalgamului decorațiilor confuze și al emoțiilor melodramatic și emfatic afișate. În capitolul 8 este declinată figura feminină reprezentată ca soție și mamă. Aici am urmărit evoluția ce se poate trasa de la instanțele de soție domestică, menajeră, la figura mamei dominante și apoi la figura mamei active desenate în stilistica filmului narativ Hollywood. În capitolul 8, pornind de la două scene petrecute în decorul bucătăriei de bloc, am făcut analiza unui film polemic antiminimalist, *Visul lui Adalbert / Adalbert's Dream* (Gabriel Achim, 2011). Filmul lui Achim se deschide reflecției asupra cinematicității și valorii discursului realizat cu imagini.

Am dedicat capitolul final violenței și modulației afectelor din Noul Cinema Românesc.

În acest eseu denumirea generică de Noul Cinema Românesc s-a dorit a fi o etichetă neutră care să nu reunească doar filmele minimaliste ori doar cele ce se înscriu în Noul Val de cinema românesc, ci să poată eticheta un corpus mai cuprinzător de opere cinematografice. Astfel am adus împreună filme de factură extrem de diversă, dar care s-au focalizat la un moment sau altul asupra scenei petrecute în spațiul bucătăriei și astfel au căpătat o marcă generică. Nu am fost interesat de actul explicit de evaluare al filmelor propuse lecturii. Desigur că atenția acordată unei pelicule sau alta mărturisește productivitatea sau investiția hermeneutică pe care aceasta o suportă.

În cele din urmă, sper ca spectatorul să fie provocat în a percepe scenele din filmele românești de o manieră mai aprofundată și de a avea plăcerea de a parcurge traseele conceptuale propuse aici. Primul obiectiv este de a reflecta asupra universului mental și cultural manifestat în scenele familiale de criză și dramele existențiale portretizate în filmele românești post 1990. Pe de altă parte, a stat în intenția cărții de a provoca cititorul către o lectură mai aplicată a stilisticii cinematografice extrem de mature realizate de regizorii generației postrevoluție.

1. Modelul cognitiv

Modelul cognitiv ideal

Un decor cinematografic oarecare poate fi conceput de către spectator ca o construcție cognitivă a unui spațiu ficțional ce aparține unei lumi posibile, o diegeză, ce poate fi numită o „scenă”. Acest spațiu diegetic în care pot evolua personaje aflate în dialog reprezintă modelul pe baza căruia se poate recupera o **concepție de realitate**. Această concepție de realitate poate fi atribuită personajelor sau unui narator. În acest spațiu personajele pot să se angajeze într-o conversație ce va permite desfășurarea în timp a narațiunii și a dramei. Dialogul lor îi va transmite spectatorului atât informații despre lumea posibilă, cât și informații despre psihologia personajelor. Dialogul pus pe scenă astfel este supus atenției spectatorului și este destinat a-i aduce informații atât despre ceea ce are loc în lumea ficțională (ce tip de lume este ea, ce se poate întâmpla în ea), cât și despre motivațiile și scopurile personajelor din film. Spațiul diegetic este un fel de model de jucărie cu ajutorul căruia spectatorul poate înțelege o lume posibilă ce subține o concepție de realitate. Spațiul diegetic funcționează pentru spectator ca un fel de filtru sau machetă care definește numai o serie de posibilități și exclude altele. Cinematograful, văzut prin prisma unui critic ca Teresa de Lauretis, este implicat în producția și reproducerea semnificațiilor, valorilor și ideologiei active la nivel social și individual.³

Să considerăm că o bucătărie reprezentată ca „săracă” îi va induce spectatorului un set de așteptări congruente despre o lume săracă. Realizatorul filmului nu va fi nevoit să descrie explicit – să aducă pe ecran – toate elementele plauzibile a fi asociate decorului bucătăriei sărace, ci va lăsa spectatorul să-și imagineze acest ansamblu pornind doar de la fragmente de obiecte. Pe de altă parte, o serie de așteptări posibile în realitatea cotidiană vor fi excluse. De exemplu personajul care locuiește în interiorul unui decor cu indici de sărăcie nu va avea un autoturism de lux, nu va fi asociat unui sistem de divertisment (un gen de muzică, turismul exotic, hotelurile și arta contemporană), nu va fi încadrat într-un sistem de schimburi financiare și nu va deține motivațiile și scopurile asociate unui mod de viață de genul scump și contemporan. Decorul, astfel, va filtra un ansamblu bine definit de așteptări care la rândul lor reprezintă acest model. Modelul este un duplicat al unei realități care profilează, aduce în prim-plan doar elementele utile unui gen de utilizare sau de înțelegere a realității pe care o substituie. Harta traseelor de metro nu va indica decât informațiile necesare deplasării și nu și cum arată fiecare stație de metro. Harta este utilă pentru un anumit gen de acțiune și utilizare. Sub acest aspect, planul rețelei de metro este o concepție de realitate. Realitatea rețelei de metro este concepută doar sub aspectul funcției sale de deplasare de la o stație la alta. De asemenea modelul unei case nu va indica totalitatea trăsăturilor vii ale casei și nici decorația interioară, ci doar orientarea și dimensiunile relative ale încăperilor. Un model informează o viziune particulară în interiorul unei realități complexe pe care o simplifică pentru a permite un traseu de accesibilitate conceptuală.

Modul de punere în cadru sau, cu alte cuvinte, modul de filmare și cadrare ori ceea ce numim **construalul cinematografic** al unui regizor sau altul va da proeminență unor aspecte sau altele din această scenă. Construalul cinematografic aduce în prim-plan sau izolează ori eludează

³ De Lauretis 1984: 38, apud. Bower 2004: 3.

O bucătărie ca'n filme

anumite aspecte ale scenei reprezentate. Scena reprezintă un model idealizat, abstract și schematic, evocat de decorul „bucătăriei”, iar construalul este maniera specifică de reprezentare cinematografică a modelului schematic. Construalul are două aspecte. Unul este definit de modul de vizionare al scenei: cadrarea, mișcarea de cameră și montajul. Un al doilea aspect ține de prezența unui decor specific, particularizat. Decorul sau punerea în scenă (scenografia) ține astfel de construal. Personajele din interiorul scenei sunt caracterizate de spațiul pe care îl locuiesc și de modul de a fi reprezentate cinematografic. Caracteristicile scenei reprezentate cinematografic sunt proiectate asupra unei condiții umane și, sub aspectul de concepție de realitate, reprezintă elementele de articulare ale unui discurs despre o societate dată. Pe scurt, semnificația spațiului scenic decurge din relația dintre scena filmată și o cameră de filmare sau dintre modelul pe care îl construiește imaginar spectatorul și modul în care anumite informații sunt aduse pe ecran de ghidul vizual reprezentat de camera de filmat.⁴

Genul filmului poate fi, de asemenea, identificat pe baza unei tipologii a decorurilor și a obiectelor din interiorul său. Genul filmului de science fiction poate fi identificat pe baza diegezei specifice în care evoluează personajele tot așa cum un anume tip de peisaj reprezintă simptomatic genul western. Barul ori strada principală a orașelului din vest sunt indicii ale unei diegeze de tip western. Cockpitul avionului sau interiorul vasului de croazieră sunt interioarele unice ale unor filme Hollywood destinate a dramatiza relațiile interumane în situații de criză și catastrofă. De asemenea, anumite obiecte funcționale de genul: pistolul cu butoi, pistolul-laser, spada sau lancea ori scutul, bagheta magică aparțin unui anumit cadru scenografic ușor recognoscibil. De aici decurg o serie de așteptări de comportamente umane verosimile în decorul definit. Cu alte cuvinte, este verosimil acel comportament care este motivat de un anume gen fictional.

Bucătăria casei este pentru pentru Noul Cinema Românesc un spațiu predilect pentru manifestarea unui tip particular de lume în care numai anumite lucruri sunt adevărate și în care numai anumite relații umane pot avea loc. La nivelul genului, bucătăria este indicele unui realism convenționalizat. Bucătăria familiară spectatorului este cauțiunea realismului filmului, dar, prin repetiție, bucătăria a devenit semnalul unui gen cinematografic. Scenografia bucătăriei prin convenționalizare a devenit un stereotip cu ajutorul căruia spectatorul recunoaște filmul românesc est-european.

Bucătăria este, la o primă vedere, locul de desfășurare a unui „realism psihologic” ce face credibilă diegeza prin prisma motivațiilor și scopurilor care organizează comportamentul personajelor din lumea fictională. Ea manifestă ingredientele unui *Kammerspiel* (filmul de cameră), acel gen cinematografic care, aducând pe ecran un spațiu interior, minimalist, închis spațial și izolat social, reprezintă un rezumat al elementelor tipice pentru o societate și o epocă. Prin repetiție, scena bucătăriei a căpătat în filmul românesc un caracter stereotip și convențional. Bucătăria este, cum spuneam, indicele unei convenții de gen cinematografic. Realismul este o convenție în acest caz, iar Noul Cinema utilizează o serie de clișee ce „naturalizează” artificii și impun convenția cinematografică. Credibilitatea dramei și narațiunii precum și a comportamentului personajelor depinde de elementele stilistice canonice ale unui gen, un „vocabular” cinematografic convenționalizat. Acest vocabular susține la rândul său o concepție de realitate, un discurs despre lume. Putem astfel practica, în maniera lui Siegfried Krakauer, o lectură a filmului ca „hieroglifă socială” și identifica în aceste portrete situate în decorul bucătăriei românești un discurs despre un model de societate și o filozofie / o reflecție

⁴ Precursorii acestui curent de teorie psihologică a filmului sunt Hugo Münsterberg (1916) și Rudolf Arnheim ([1969] 1997). Ipoteza centrală a acestei școli de gândire cinematografică ține de ideea că modul și procesele de concepție ale filmului sunt similare proceselor psihice de cogniție a lumii naturale. Arta vizuală reflectă și dă corp / expresie modului în care mintea organizează lumea percepută. Construalul cinematografic reprezintă o matriță în care, în funcție de legile minții, se înscrie realitatea. Altfel spus, construalul cinematografic susține o concepție de realitate. Realitatea descrisă de film, ficțiunea cinematografică, înscrie nu o „realitate obiectivă”, ci reflectă procesele mentale care organizează această realitate: atenția, memoria, imaginația și emoția.

despre o stare a societății (în particular românești). Acest gen de analiză culturală nu este nouă. Hans Robert Jauss a studiat maniera în care „normele culturale” și „modelul de interacțiune socială” sunt transmise în literatură cu ajutorul motivului „dulceții căminului” (în studiul său din 1978, „La douceur du foyer”).

Spațiul scenic al bucătăriei are, în primul rând, un aspect schematic și, secundar, ca model cognitiv, evocă un ansamblu enciclopedic de cunoștințe ce definește așteptarea asupra unor acțiuni tipice ce pot avea loc în acest decor și rolurile standard ale personajelor din scenă. Decorul diegetic poate fi descris în termeni schematici abstracti cu ajutorul unui set de trăsături definitorii sau poate fi descris cu ajutorul simulărilor mentale pe care le evocă. Acțiuni stereotip evocate de decorul schematic al „bucătăriei” sunt „prepararea mâncării”, „servirea mesei” sau „reuniunea familiei în jurul mesei”. De asemenea, o serie de *dramatis personae* sunt implicate în formula schematică prototip: tatăl, mama și copiii. Bucătăria este locul privilegiat intim al familiei. Bucătăria din filmul românesc al Noului Cinema este locul de socializare, de manifestare *in nuce* a socialului. Socializarea și liantul social se manifestă nu în spațiile de tranziție (gara, metroul, aeroportul), spațiile de lucru (redacția ziarului, uzina, sala de ședințe) sau în spațiile de divertisment (stadionul, sala de bal, restaurantul, barul ori petrecerea din salon). Prin contrast, pentru filmul românesc ante-1989, spațiile colective ori cele instituționale erau deseori relevante pentru manifestarea dramei sociale. Paradigmatice pentru acest curent sunt filmele din această perioadă realizate de Mircea Daneliuc (*Croaziera*, 1982 – vasul și spațiile colective de ședință reprezintă metaforic o condiție umană colectivistă; *Proba de microfon*, 1980 – spațiile de tranzit și de reportaj filmat definesc relațiile de contact și supraveghere; *Glissando*, 1982 – spațiul hotelului ori al spitalului de la băi), Lucian Pintilie (*Reconstituirea*, 1969 – barul, gara și stadionul) Alexandu Tatos (*Secvențe*, 1982 – restaurantul) sau Dan Pița (*Concurs*, 1982 – concursul în pădure; *Faleze de nisip*, 1983 – spațiul sălii de clasă, interogatoriu). Nu este locul aici de a analiza rațiunile utilizării focalizării dramei personajului în interiorul unui spațiu colectiv epic populat cu personajele simptom ale unei epoci și unei perspective asupra istoriei. După modelul „dictaturii proletariului”, entitate eroic anonimă ce se manifestă în serbările de pe stadioane, colectivismul străbate filmul de ecranizare istorică (*Dacii*, *Mihai Viteazul*, *Burebista*) sau cel de actualitate propagandistic militantă (*Liceenii*, *BD la munte și la mare*, *Răsună valea*). Deseori în filmul ante-1989 personajul individual este judecat și evoluează în permanență în raport cu un grup social. Drama lui nu este izolată de grupul clar identificabil cu ajutorul unor trăsături socio-profesionale (muncitorul, ziaristul, elevul, negustorul). Se pot astfel identifica regizorii aliniați unei utilități ideologic propagandistice și regizorii dizidenți care utilizează clișeul de o manieră ironică. Spațiul bucătăriei nu este explorat *in extenso* de realizatorii filmului românesc ante-1989, ci este utilizat doar ca spațiu de trecere sau ca element decorativ pasager. Vom vedea mai târziu excepția reprezentată de *Iacob* (Mircea Daneliuc, 1988). După 1989, regizorii se pot focaliza fără teama cenzurii asupra dramei individului detașată de fundalul istoric sau social și asupra microclimatului unei existențe repliate în cadrul intim familial. Se poate spune că drama individului nu mai este integrată în țesătura socială, ci este dezintegrată de apartenența la grup și clasă socială. Asumarea condiției și dramei umane nu se mai realizează în raportul cu grupul de apartenență, ci protagonistul are de înfruntat izolat diversitatea și alienarea lumii din afară, pe care deseori o regăsește în interiorul familiei reunite în bucătărie.

Modelul articulat / situat: scenotopul

Modelul cognitiv ideal conține o serie de roluri tip implicite. El este o conceptualizare schematică și abstractă.⁵ Modelul cognitiv este comun unui grup social format în interiorul unei culturi. El este extrem de stabil în timp și, ca reflecție a integrării sale sociale, este rezistent la schimbări. Un model permite stabilitatea grupului care are o platformă comună de expresie și înțelegere. Modelul este normativ. El stabilește rolurile și organizarea ierarhică a indivizilor și oferă explicații pentru fenomenele importante ce privesc comportamentele colective. De exemplu, cine va ocupa locul indicat metaforic din „capul mesei”. Este foarte probabil că nici nou-născuții, nici adolescenții familiei, nici invitații și nici soția „capului familiei” nu vor ocupa acest loc.

Fiecare film particular va particulariza acest model fie cu ajutorul unor eliminări sau a unor elaborări detaliate, fie cu ajutorul unor modalizări de stilistică cinematografică semnificative. Construalul cinematografic – ce cuprinde atât scenografia, cât și componentele de cinematograficitate – vor elabora o instanță particulară a modelului ideal. Această instanță este modelul articulat sau situat și conține, la rândul său, așteptări cognitive specifice care conferă semnificație alegerilor regizorale particulare. Putem numi, cu un termen împrumutat de la Fredric Jameson (Jameson 1992: 50), acest model situat un *scenotop*.

De exemplu, modelul cognitiv ideal al scenei bucătăriei cuprinde personajele tip ale familiei și, în special, cuplul. Cuplul prezent la masa din bucătărie poate fi profilat ca un cuplu parental, dacă este văzut din punctul de vedere al copilului, sau ca soț și soție dacă se adoptă punctul de vedere al unuia dintre membrii tandemului. Absența sau prezența unui personaj este relevantă în cadrul descrierii semantice a construalului specific al scenei. Tatăl poate fi absent din scenă, iar fiul sau un alt personaj îi poate lua rolul. În episoadele care au loc în scenografia bucătăriei un personaj definit de către modelul cognitiv ideal poate să fie absent și acest lucru este perceput de spectator ca semnificativ. Rolul marcat ca absent în primă instanță poate, în episoade ulterioare, să fie jucat de un personaj substituit. Ca să dăm un exemplu, în *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005) Cristi Puiu subliniază insistent în prologul filmului singurătatea protagonistului. Modelul cognitiv implicit declanșează așteptarea ca figura maternă sau cea a soției să fie prezente alături de protagonist. Rolul figurii materne va fi mai târziu interpretat de un personaj substituit, asistenta medicală care-l va însoți pe Lăzărescu în camerele de urgență ale diverselor spitale.

Modelul cognitiv ideal al bucătăriei implică de o manieră implicită existența invitatului sau, mai standard, a unui secund cuplu de invitați.⁶ Este percepută ca semnificativă absența unuia dintre membrii cuplului invitat. De asemenea, distanța de rudenie și/sau familiaritate dintre cuplul gazdă și cel invitat este semnificativă. Personajele invitate pot fi apropiate de familie (bunicii, unchii, verii, soacra, cuscra) sau mai puțin apropiate și definite prin relații specifice (vecinul – vecinătatea; poștașul – autoritatea sau partenerul de afaceri – relațiile comerciale). Alteori personajul care pătrunde în spațiul intim al familiei este străinul sau intrusul. O lungă serie de filme narativ clasice Hollywood au dezvoltat intriga pornind de la acest pretext. De exemplu în *Panic Room* (David Fincher, 2002) mama și fiica sunt singure în casă și sunt reprezentate în prima parte a peliculei ca victimele ideale. Tatăl trăiește în altă parte a orașului și, prin absență, le lasă pradă unui grup de intruși. Simbolic absența tatălui din interiorul grupul familial rupe coeziunea și siguranța pe care o asigură aceasta și provoacă pericolele exteriorului. Cu alte cuvinte, portretul de familie asigură un model de stabilitate și de

⁵ Despre cogniția *culturală* rezultată din utilizarea socială a limbajului vezi la Sharifian (2014) și Blout (2014). Un model cognitiv cultural reprezintă o schemă cognitivă intersubiectiv împărtășită de un grup social. Un model cultural poate fi văzut și ca o manieră comună unui grup de a vorbi despre sau de a reprezenta diverse lucruri, generată de o experiență intersubiectivă.

⁶ Vezi filmul lui Roman Polanski, *Carnage* (2011), ce dramatizează relațiile de prietenie ipocrită dintre două cupluri care, la final, ajung la un paroxism al intimității violente.

siguranță individului. Alteori intrusul – ca în filmul lui Michael Haneke, *Funny Games* (1997) – agresează atât familia din portret, cât și structura discursului reprezentativ cinematografic sau portretul însuși.

Acțiunea care are loc în bucătăria familială are mai multe avantaje dramatice. În primul rând în interiorul bucătăriei poate avea loc dialogul față în față stabilit între personajele situate într-un cadru realist. Decorul motivează realist prezența dialogului. În jurul mesei conversația este încurajată și pare naturală. Schimbul de replici permite construcția în timp a personajelor și a conținutului lor psihologic. Cu ajutorul dialogului, drama și conflictul pot să se dezvolte temporal. David Bordwell a dedicat lungi pasaje analizei dialogului față în față (Bordwell 2005, 2008). În filmul narativ clasic, planurile de prezentare a dialogului protagoniștilor sub forma plan / contraplan (cadrat ca serie de portrete, *single*, sau ca o serie de cadre peste umăr, *over-the-shoulder*) reprezintă unul din trăsăturile definitorii ale „stilului de continuitate”. Dialogul astfel profilat reprezintă o schemă, un tipar universal sintactic pe care cinematograful îl utilizează pentru a se adresa unui audiențe extinse. Dialogul manifestat ca plan / contraplan sau ca potrivire a direcției de privire (*eyeline match*) subliniază drama, conflictul, informația relevantă narativ și desfășurarea acțiunii. Construalul cinematografic este definit de Noel Carroll ca forma particulară de a oferi proeminență perceptuală și cognitivă unor aspecte ale scenei (modelul cognitiv) cu ajutorul cadrării variabile (Carroll & Seeley 2013: 62). Construalul specific unui regizor sau altul particularizează aspectele narrative relevante, dar reprezintă și o poziționare față de standardul narativ clasic.

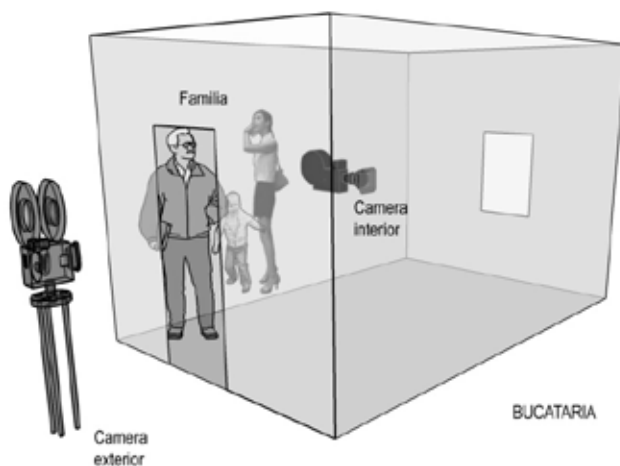
Filmele și expresiile cinematice (camera și focalizarea, montajul și sunetul) selectează și potențiază proeminența perceptuală a trăsăturilor diagnostic ale unui conținut de tip descriptiv, narativ, afectiv sau artistic al filmului. *Cadrarea variabilă* servește la potențarea proeminenței elementelor din scenele reprezentate. Utilizarea mișcării discontinue de cameră (montajul), a mișcării continue de cameră (panoramarea, trackingul, tilt, mișcarea de macara etc.) și mișcările de focalizare (zoomul) indexează, pun între paranteze și oferă o dimensiune informației diagnostic dintr-o secvență cinematografică. *Indexarea* este o formă de indicare gestuală cu o cameră pentru a indica unde să te uiți și la ce să te uiți: „privește acolo!” (62). *Punerea între paranteze* este o formă de limitare a câmpului de vizionare și o modalitate de a scoate dintre paranteze ceea ce nu este relevant sarcinii date. *Dimensionalizarea* este o consecință a mișcărilor de cameră: „mișcările de cameră schimbă mărimea relativă, orientarea și contextul acelor aspecte ale contextului la care ni s-a atras atenția”. Plan-detaliul sau planul apropiat (*close-up*) pun între paranteze conștiința noastră, a mediului diegetic cinematografic de o manieră ce mimează aria focalizării atenției unui personaj (63).

În al doilea rând, spațiul intim al scenei bucătăriei permite punerea în evidență a contextului social în care personajele trăiesc. Bucătăria are un rol descriptiv. Spectatorul recunoaște aici elementele componente ale unui mod de viață și ale unui statut social. Construalul cinematografic va evidenția unele aspecte și va ignora altele. Analiza scenelor care au loc în cadrul bucătăriei permite identificarea aspectelor ce țin de antropologia culturală sau de o ideologie particulară. Descoperim în aceste scene relațiile de rudenie (ceea ce este interzis, admis, acceptat sau neacceptat), relațiile de interacțiune socială cu cel proxim (care sunt regulile de ospitalitate și de protocol), felurile de mâncare și modul de consum al mâncării, îmbrăcăminte specifică („nu se poartă capul acoperit la masă”), trăsăturile tipice arhitecturale (designul interior al bucătăriei clasice ori al celei moderne și implicațiile asupra ierarhiei sociale ori asupra protocolului de a transmite cuvântul de la un comesean la altul), activitățile specifice pe care le performează participanții (femeile gătesc, servesc și spală vasele în bucătăria tradițională românească), regulile de igienă și comportamentele corporal igienice (spălatul ritual al mâinilor) și educația copiilor. Toate aceste elemente specifice unui model cognitiv cultural definit sunt evocate de indicii prezenței scenotopului „bucătăriei”. Aceste elemente nu sunt prezente perceptiv pe ecran, ci, ca model specific cultural, reprezintă un ansamblu de așteptări de fundal recuperat cu ajutorul unor indici. Un construal cinematografic particular poate aduce în prim-plan un element sau altul sau poate confirma ori infirma o așteptare. De exemplu, în modelul cultural tradițional evocat de bucătăria tipic rurală, elementele „spălatului vaselor” sau

O bucătărie ca'n filme

„pregătirea mâncării” sunt acțiuni asociate exclusiv femininului. În momentul în care personajul masculin va face aceste acțiuni atunci, pe de o parte, acest element din ansamblul modelului cognitiv este activat și adus „în față” și, pe de altă parte, este semnificativ în măsura în care contrazice o așteptare. Construalul cinematografic modulează în permanență modelul cultural implicit. El activează aspecte și inhibă altele și totodată califică elementele perceptual creionate pe ecran.

Totodată, bucătăria reprezintă un decor extrem de simplu. Ea este înrudită cu scena primordială / primitivă a filmului mut. Jacques Aumont (2008) aseamnă cadrul scenografic al filmului primitiv cu un „cub” scenic. Unitate derivată din tradiția de scenă teatrală italiană, aceasta a reprezentat de la începuturile cinematografului întâlnirea dintre o cameră de filmat (un ecran sau un punct de vedere) și o adâncime de câmp (indicată de liniile de perspectivă din interiorul cubului). Inițial, în interiorul acestui cub personajele erau profilate cu ajutorul un cadru de situare (*establishing shot*) și al unei cadrări în plan general. Ulterior, regizorul american David Griffith a introdus mișcarea între două cuburi adiacente și mai apoi camera a început să cadreze din „interiorul” cubului. Putem să ne imaginăm, de asemenea, acest container schematic ca un raport stabilit, pe de o parte, între o scenografie statică formată dintr-un interior cu șase ziduri și un exterior către care dau acces două aperturi: o fereastră și o ușă și, pe de altă parte, un ecran mobil sau fix, adică privirea camerei de filmat aflată într-o poziție statică sau în mișcare. Bucătăriei românești de la bloc nu îi corespunde spațiul deschis și larg al bucătăriei filmului Hollywood ci, mai degrabă, ea are aspectul celei înguste de penitenciar – un alt motiv frecvent utilizat în filmul Hollywood. Bucătăria de bloc este, din această perspectivă, o reluare a motivului cinematografic al celei de temniță și are rolul de a izola locuitorii săi de exterior și de comunitate într-un decor redus pentru a reliefa mai pregnant stările moral dilematice ale protagoniștilor.



Articularea construalului dialogului și al decorului permit evocarea reprezentării schematice pe baza căreia spectatorul dă inteligibilitate scenei – identifică o bucătărie prototip cinematografică – și poate înțelege aspectele particular relevante. Cubul scenic al bucătăriei este deseori scena matrice a filmului privit ca întreg. El conține sintetic, *in nuce*, parametrii de intrigă, discurs ideologic și de stilistică ce vor fi desfășurați discursiv *in extenso* de-a lungul peliculei.

Totuși, spațiul scenic și dramatic al bucătăriei se găsește reluat la unii regizori în scenele de masă din interiorul casei. Scenele colective ce reunesc doar familia ori familia și invitații în jurul mesei și cinei păstrează protagoniștii și o parte din tipologia relațiilor lor afective, dar permit desfășurarea dramei pe o scenă publică și nu una intimă. Decorul camerei de oaspeți, al mesei din sufragerie ori a restaurantului permite evocarea și activarea unui model cognitiv

situat diferit de cel „interior” al bucătăriei.⁷ Arena dramei include în această nouă scenografie partenerii sociali ai colectivității culturale și permite dezvoltarea dialogului cu partenerul sau antagonistul din exterior. Deseori, în acest context sunt inserate și instrumentele de comunicare cu exteriorul apartamentului: televizorul și telefonul. Acest gen de dispozitive scenice introduc surpriza (telefonul la care sună un necunoscut)⁸ sau televizorul, care aduce perspectiva mărturie asupra evenimentului ce se petrece pe scena istoriei.⁹ Alături, însă, scenele de dialog la masa din sufragerie nu diferă substanțial de cele din bucătărie și doar contingent decorul se schimbă. Cu alte cuvinte, putem urmări relația dintre privat și public în scenotopul bucătăriei. O serie de indici ai publicului pot modifica și orienta comportamentele private ale personajelor reunite între zidurile bucătăriei. De exemplu, bucătăria „americană” în care dispozitivele de gătit sunt în sufragerie combină spațiul de reclusiune intimă al familiei cu spațiul public de recepție a invitatului. Alături, prezența televizorului lângă masa familiei semnifică o inserție a publicului în domeniul comportamental privat. Locul de experiență privată, intimă este problematic în măsura în care se dizolvă adeseori în public. Vecinii care vin să-l ajute pe Lăzărescu și, pentru o vreme, ocupă corporal, cinematografic și verbal avanscena apartamentului acestuia. În acest scenotop spațiul privat este contaminat de un domeniu public.

Modelul cognitiv schițat aici evocă și valori culturale de genul *eros* și *agape*. *Eros* reprezintă tipul de relații emoționale și de afect intersubiective, iar *agape* modul de comuniune și de schimb interpersonal care se stabilește în jurul dialogului și al consumului. *Agape* are loc între membrii cercului familial sau cu invitații din cercul străinilor. *Agape* ajută la manifestarea *erosului*. Scenele din jurul mesei aduc în prim-plan confruntările de valori sociale. De exemplu, este notabilă scena confruntării pasagerilor diligenței din *Stagecoach* (John Ford, 1939) sau etalarea relației de putere-culpabilitate dintre tată și copii din *The White Ribbon* (Michael Haneke, 2009). Scenele care au loc în jurul mesei permit evaluarea discursivă a valorilor care formează legăturile intersubiective și judecata asupra ceea ce este străin (ininteligibil și amenințător-ostil) și ceea ce poate fi încorporat în cercul familial. Motivul dialogului la masa din bucătărie manifestă spațiul intim al relațiilor afective. În aceste confruntări dialogice, membrii familiei își pot manifesta „adevărata” față și se pot detașa de rolul social protocolar pe care îl folosesc cu străinii / invitații din salon. Deseori, în filmul clasic narativ Hollywood, personajele se retrag din salonul unde are loc întâlnirea formală ce presupune o mască discursivă pentru a se angaja într-un schimb de opinii ce prezintă o altă față a lucrurilor. Câteodată scena din bucătărie îi permite spectatorului accesul la o altă față a personajului și face permeabile aspectele mai pasionale, mai personal-autentice ale personajelor implicate în dramă. Scena îi permite regizorului să aducă variația, să introducă un registru emoțional mai intens și să aducă informații despre adevăratele motivații ale personajelor într-un context realist în momente climatice de genul răsturnării de situație. Scena permite astfel o recategorizare conceptuală a unui conținut psihic ce motivează alegerile și acțiunile personajelor și, în consecință, să facă mai complexă procesarea cognitivă a conținutului narativ.

Deseori, conținutul instinctiv afectiv al protagoniștilor se face manifest în scenele de bucătărie. Viața interioară, pasiunile ori reacțiile emoționale primare și nefiltrate de vreo convenție de comportament „civilizat” pot să apară în decorul izolat de „ochii lumii” al bucătăriei familiale. Intimitatea bucătăriei provoacă relațiile de iubire și de sexualitate. Alături, instrumentarul bucătăriei permite sublinierea legăturilor afective sau a intențiilor ostile; de

⁷ O similară diferență face, de exemplu, Carmen Corbu (2016) în cronică ei la filmul lui Cristi Puiu, *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016). În bucătărie se manifestă „sinele nud al personajelor” și pornirile intime, iar în sufragerie e „lumea măștilor, a supunerii față de cutume și de tabuuri”.

⁸ De exemplu, telefonul din prim plan, instrument al supravegherii polițienești comuniste, reprezintă un dispozitiv de potențare a tensiunii de tip *thriller* din filmul lui Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* / *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007).

⁹ De exemplu, imaginile cu mulțimile coborâte în stradă în timpul revoluției din 1989 din *Prea târziu* / *Too Late* (Lucian Pintilie, 1996), ori televizorul din *Hârtia va fi albastră* / *The Paper Will Be Blue* (Radu Muntean, 2006).

O bucătărie ca'n filme

exemplu, cuțitele din prim-plan care evocă suspans și legături primejdioase. Evaluarea afectivă a unor situații și contextele emoționale – iubirea, educația, sexualitatea, pasiunea, ostilitatea și conflictul, *agone* – au o probabilitate mai mare de a apărea în scenele care au loc în decorul bucătăriei. Un exemplu de amestec realizat între *eros* și *agape* poate fi găsit în scena de început din filmul lui Jean Renoir, *Partie de campagne / A Day in the Country* (Jean Renoir, 1939), în care cuplul de tineri bărbați, așezați la masă, descoperă personajele feminine care se amuză în fața restaurantului hanului. Scena operează o trecere de la limbajul culinar la registrul erotic, de la *agape* la *eros*. Dispozitivul cinematografic și, în special, ecranul / cadrul de film mediază trecerea de la dialogul de la masă al tinerilor din interiorul hanului la intervenția vizuală și verbală a tabloului erotic din exteriorul hanului. De o manieră freudiană putem spune că scena primordială ce definește psihicul nu este nici cea a oglinzii, nici cea a dormitorului parental pe care copilul o va spiona, ci scena primitivă a corpului erotic situat în încăperea adiacentă. Situat dincolo de ancadramentul ecranului-cadru, corpul erotic este accesibil vizual, dar inaccesibil fizic. Conceput în acești termeni, psihicul este format dintr-un ansamblu bicameral ce partiționează zona în care are loc egoul privitor de spațiul obiectului privirii. Spectatorul, ca unitate psihică, este secționat în instanța de *aici* care privește (anticamera spectatorială) și instanța de *acolo* (încăperea situată în diegeza de acolo). Astfel, acest dispozitiv psihic cu dublă poziționare este metaforic reprezentat de relația interioară dispozitivului cinematografic ce cuprinde partiția dintre sala aflată în obscuritate și lumea diegetică de acolo, dincolo de ecran. Ecranul și cadrul reprezintă acel loc situat la interfața dintre cele două spații mentale: cel care concepe și cel care este conceput. Este ceea ce filozoful francez Jacques Derrida numea un *hymen*. Acest interstițiu are calități, trăsături sau proprietăți care sunt proiectate și configurează ca trăsături inerente un spațiu sau altul. În sine, *hymenul* nu are un conținut, ci doar elaborează și configurează ca o formă abstractă substanța manifestată fie în spațiul care concepe (subiectul ori ecranul-cameră de filmat), fie în spațiul lumii reprezentate (obiectul diegetic al concepției).



Rodolphe și Henri la masă în interiorul hanului. Scena prietenilor care împart cina reprezintă motivul *agapei*.



Rodolphe privește către spațiul exterior al grădinii unde se află priveliștea spectacolului feminin. Ancadramentul ferestrei reprezintă un ecran secund ce situează întreaga scenă în domeniul metaforei dispozitivului de cinema. Planul pune în scenă motivul *hymenului*.



Planul subiectiv optic al lui Rodolphe reprezintă obiectul dorinței sale: tânăra fată din grădină aflată în balansoar. Planul reprezintă simbolic motivul *erosului*.

În urma acestui exemplu vom introduce al patrulea termen util interpretării scenelor de bucătărie și anume *hymenul*. El este o etichetă ce ne va servi pentru a indica momentele cinematografice în care compoziția scenografică, cadrarea sau mișcarea de cameră indică prezența dispozitivului de reprezentare cinematografică. Pe scurt, cele patru etichete ne vor servi drept ancore de rapel sintetice pentru concepte abstracte ca dorința (*eros*), comuniunea (*agape*), conflictul (*agone*) și dispozitivul de reprezentare cinematografică (*hymen*).

Mesele colective: festinul și celebrarea

Un prim exemplu îl reprezintă scenele de festin carnavalesc răspândite în filmele lui Federico Fellini. La regizorul italian consumul mâncării e integrat contextului excesului ritualic al sărbătorilor carnavalești (Deaca 2009: 358-367). Pentru a reprezenta cantitatea și diversitatea culinară, Fellini preferă planurile generale, largi, ce permit zugrăvirea pictografică a scenei mesei. Compozițiile felliniene sunt adevărate *tablouri vii* ale artificiei ce aduce la un numitor comun viața și arta, manifestări ale unui *Deus artifex*. Festinul fellinian este un amestec de extrem rafinament estetic, artificial, și un element bestial, animalic. Pentru Fellini, umanitatea reunită în jurul mesei are experiența spiritualității estetice ambivalent fuzionată cu un fond inconștient de impulsuri material-animalice.



Festin baroc în *Casanova* (Federico Fellini, 1976).



Festinul grotesc din *Satyricon* (Federico Fellini, 1969).



Comesenii în stradă în *Roma* (Federico Fellini, 1972).



La voce della luna (Federico Fellini, 1990).



La Strada (Federico Fellini, 1954)
Gelsomina se uită încântată la
carnea de porc a ceremonialului
festiv.

Luis Bunuel în *Viridiana* (Luis Bunuel, 1961) reia motivele tradiției carnavalești și, tot într-un plan larg, îndelung pregătit de o serie de planuri portret ale comesenilor face o *parodia sacra* reprezentând modelul cinei lui Da Vinci sub forma festinului cerșetorilor.



Compoziție în adâncime clasică (de tip fellinian) ce aduce contrastul mulțimii cerșetorilor reuniți la masa bogaților.



Cadru fix – tablou viu – ce reia *coena* Cistică sub forma parodiei modelului luat în derâdere a satirei de carnaval. Din poziția camerei se structurează compoziția metaforă.



Cadrul următor „strică” picturalitatea și introduce plastic o pată neagră (o formă de decadrare) și, simbolic, aduce în diegeză femininul „malefic”.

O bucătărie ca'n filme

La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973) a fost catalogată pe IMDb ca un „vodevil vulgar”. Un grup de prieteni decide să se reunească cu un grup de prostituate la un festin prelungit până la moarte. Filmul lui Ferreri reia și el o serie de motive de carnaval, printre care asocierea excesului culinar / sexual cu moartea „veselă”, ocupă prim-planul.



Capul de porc simbol al cărnii de carnaval.



Festinul asociat proiecției unui film. Asocierea excesului rafinat culinar cu artifițiul artistic ține de motivul *hymenului*.



Motivul *erosului* e asociat *agapei* din interiorul bucătăriei într-o compoziție cu vădite trimeri la un intertext plastic clasic: nudul feminin vizualizat din spate.



Bogăția alimentară e asociată plasticii baroce. Arta și viața sunt asociate.



Agape și *eros* asociate tortului decorat conform unei rafinate rețete.



Bucătăria reunește umanitatea ordonată în adâncimea câmpului și, în prim-plan, șeful bucătar, artistul culinar.



Într-o compoziție în treime (reluată de compozițiile lui Mungiu) tortul din prim-plan are aspectul unei cupole de biserică înghețată în artifițiul artei.

Compozițiile lui Peter Greenaway reiau tradiția esteticii decadente, a manierismului, și reproduc într-o formulă afișat citațională plastica clasică a tablourilor academice planimetrice. *Agape*, *eros* și *agone* sunt amalgamate sub semnul *hymenului* artistic. Motivele carnavalului sunt privite de la distanța postmodernă.

1. Modelul cognitiv



The Belly of an Architect (Peter Greenaway, 1987). Plăceri culinare romane ce combină arhitectura și festinul.



Festinul în trei situat între coloanele clasice și forma rotundă a coșului cu mere simbolice.



The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (Peter Greenaway, 1989).



The Draughtsman's Contract (Peter Greenaway, 1982).

Arta culinară e asociată artei – plasticii – și umanului devenit obiect plastic, artificial sub lupa camerei de filmat.



The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (Peter Greenaway, 1989).



Compoziție clasică ce amintește de poziția corporală în *contrapposto* din Adam și Eva de Albrecht Durer (1504) ori din *Leda și lebăda* de Leonardo da Vinci (1515-1520).



The Belly of an Architect (Peter Greenaway, 1987).



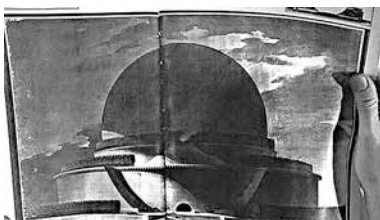
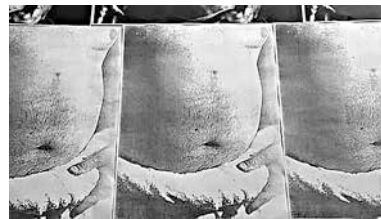
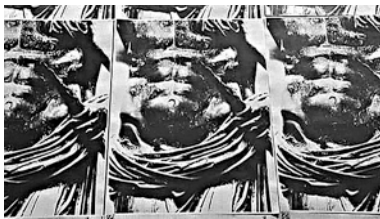
Dar în *The Belly of an Architect* (Peter Greenaway, 1987) rimele plastice capătă pregnanță și devin subiectul filmului. Cupola lui Boulle, torsul eroic antic, pânțele matern sau burta grotesc carnavalescă a arhitectului contemporan se confundă. Drama artistului contemporan

O bucătărie ca'n filme

postmodern se consumă în incapacitatea acestuia de a mai crea; nici sub forma gestației feminine procreatoare, nici sub forma narațiunii creativ eroice a artei clasice.



The Belly of an Architect (Peter Greenaway, 1987).



Curentul estetizant nu se oprește la Greenaway și, în tradiția lui Fellini și Antonioni, reapare la suprafață în *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013). Scena mesei e declinată, sub stilistica fotografiei revistelor de modă, în trei ipostaze. Masa intimă din bucătărie, cina privată cu amanta – *le souper a deux* – și dineul public: fie în varianta mai vulgară a petrecerii dansante, prilej de exces cromatic, sexual ori de dialog, fie în varianta mai oficială a seriozității rigide.



La grande bellezza (Paolo Sorrentino, 2013). Camera aproape vs. personajul îndepărtat. Potretul feminin din planul apropiat acoperă maternal spațiul intim al bucătăriei.



Cadrul intim al bucătăriei e ocupat de dialogul cu slujnica confesor.



Camera aproape de un personaj intim. Spectatorul e invitat să fie apropiat empatic cu Toni Servillo.

1. Modelul cognitiv



Masa de afaceri intimă are loc pe biroul protagonistului. Obiectele din cadru semnifică metaforic universul mental al personajului.



Dialogul cu prietena are loc în decorul *glossy* al restaurantului.



Tortul elaborat sub forma colosseumului ascunde supriza majoretei. Femininul festiv culinar se naște din forma simbolic artificială a Romei.



Cadru în plonjeu subliniază distanța față de scena mesei. Toni nu este subiectul principal al imaginii.



Toni e în continuare îndepărtat în axul adâncimii câmpului și acoperit de dialogul din prim-plan. Central narativ, dar aici, secundar dramatic. De altfel, el dă semne de plictiseală.

Scenotopul dialogului în cuplu la masă

Un exemplu de construal cinematografic al scenei de dialog purtat la masă îl găsim în filmul *Her* (Spike Jonze, 2013). Theodore se întâlnește cu soția sa, Catherine, la o masă de restaurant în exterior pentru a semna actul de divorț. Ea este decisă să rupă relația, iar el mai dorește încă o împăcare. Elementele de cinematografie din această scenă pot fi citite metaforic ca aspecte ale relației mentale dintre cele două personaje. Poziționarea camerei de filmat este asociată aspectelor de semnificație ale scenei și dramei consumate în jurul mesei.



Her (Spike Jonze, 2013).



Camera urmărește de aproape portretele și privirile protagoniștilor.

Suita de planuri dialog realizate *over-the-shoulder* ilustrează tensiunea și evoluția relației afective dintre protagoniștii scenei. Personajele mai au ceva în comun, mai continuă să fie legați împreună de un „ceva” nespus, neverbalizat. Acest „ceva” este indicat spectatorului de prezența în prim-planul blurat al imaginii interlocutorului aflat cu spatele. Fiecare plan single are

O bucătărie ca'n filme

alăturată în interiorul cadrului imaginea celuilalt. Dihotomia blurat vs. clar indică, însă, diferența care desparte cele două personaje.¹⁰

În aceeași scenă, prezența sau absența personajelor de la masa din fundal poate fi coroborată cu starea protagoniștilor. El dorește ca ea să revină în interiorul cuplului, iar ea dorește despărțirea. Scena pornește cu ajutorul unor cadre apropiate ale fețelor personajelor și sfârșește într-un plan de situație cadrat sub forma unui tablou de la distanță.



Theodore este asociat unui cuplu de fundal și, ironic, unei flori în paharul din prim-plan.



Prezența lui Catherine este asociată unei femei singure în fundal (aflată în dreptul feței lui Theodore).



După ce ea semnează actul de divorț, cuplul din fundal e absent, iar distanța camerei față de cuplul din prim-plan ilustrează o distanțare.



La finalul scenei ruptura e definitivă. Cadrarea Catherinei cu fața „ștearsă” de coafură e asociată cu absența cuplului care se afla la masa de fundal de la începutul scenei.

Un alt exemplu este din *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980). Cuplul format din Jake, care a început să cunoască succesul pugilistic și notorietatea, și soția sa, Vicky, trăiește o criză de incompatibilitate. Stilistica cinematografică poziționează diferit cele două personaje și permite o lectură metaforică a „viziunii” asupra personajului. Cu alte cuvinte, construalul ilustrează o perspectivă conceptuală asupra personajului. Jake este gata de a pleca și de a căuta noi orizonturi și experiențe, iar Vicky este captivă unui clișeu ce-i atribuie rolul de femeie gospodină. Perspectiva asupra lui Jake îi aparține naratorului cinematografic, iar cadrul în care apare imaginea lui Vicky ilustrează viziunea lui Jake asupra ei.



Plan/contraplan în care poziția personajelor, cadrul și decorul indică o secundă semnificație. Jake, decadrat față de compoziția



Vicky este înscrisă în compoziția de cadru clasică (cu mai mult aer în fața privirii). Este, de asemenea, încadrată într-un

¹⁰ Acest exemplu și următorul sunt preluate din scurta analiză a lui Laurent Jullier (2015: 143-144), cu referire la metafora cinematografică.

clasică, are o poziție excentrică (subliniată și de fereastra care este deschisă către exterior) ce susține anunțul viitoarei sale despărțiri de Vicky. Decadrarea personajului subliniază compoziția modernă și dorința lui pentru un alt orizont.

cadru îngust și asociată ritmicității repetitive a gătitului. Cadrul ilustrează modul în care o vede Jake: o femeie ostatică în „cadrul” îndeletnicirilor casnice tradiționale ale *mammei* italiene. Ea este pusă în formula tradițională iconică a feminității vechii Italii.

O altă scenă de intimitate consumată la masa familiei apare în *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Relația dintre Emily și Charles este decupată de-a lungul unei secvențe de montaj ce sugerează degradarea sau modificarea elementelor comune care-i leagă pe soții Kane. Secvența debutează cu un plan lung de situație în care, apropiați, soții sunt de aceeași parte a mesei. Continuă camera face un traveling înainte pentru a ne apropia de portretul îndrăgostiților. Urmează în stilul riguros clasic narativ Hollywood o suită de planuri / contraplanuri portret. De la 1 la 6 cadrarea e similară, dar costumele, obiectele, coafura și expresia facială a protagoniștilor ilustrează trecerea timpului și distanța dintre ei. E de remarcat că, deși fiecare personaj are, clasic, un spațiu gol în fața direcției privirii, orientarea în axul punctului de vedere al camerei este treptat deplasat. Charles privește undeva aproape în 1.b și undeva departe în 3.b. În 6.a și 6.b personajele privesc din spatele obiectelor acumulate în prim-planul imaginii și sunt aproape tentați să privească în direcția contrară (către colțul îngust al cadrului pe care îl ocupă) și să umple de o manieră descentrată compoziția cadrului. De observat sunt și barele verticale desenate de candelabru din spatele lui Emily ce reia ca rimă lumânările de pe masa lui Charles. La final travelingul în spate ne revelă umbrele proiectate riguros expresioniste și masa lungă ce creează distanța care desparte cuplul aflat într-un plan general îndepărtat.



1.a

1.b



2.a

2.b

3.a

3.b



4.a

4.b

5.a

5.b

O bucătărie ca'n filme



6.a



6.b



7.

Preluând citatele dintr-un video eseu semnat de Luc Lagier (2016) și distribuit pe BlowUp ARTE dedicat clișeului cinematografic al mesei și al dialogului de la masă (de bucătărie și de sufragerie), descoperim sub forma unei sumare treceri în revistă valențele declinării nuanțelor raporturilor umane din acest decor. Scenotopul mesei aduce pe scenă conflictul familial și cuplul care se ignoră reciproc sau ilustrează coexistența cuplului în izolarea bucătăriei din *Amour* (Michael Haneke, 2012) sau *Repast* (Mikio Naruse, 1951), *I killed My Mother* (Xavier Dolan, 2009). Bucătăria singurătății e exploatată în *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Aici personajul e ocupat de activitatea sa în interiorul cadrului (privirea sa accentuată nu deschide vreun dialog off-cadru, iar obiectele – ca într-o casă de jucărie – au o pregnanță vizuală identică cu cea a personajului. Cu alte cuvinte, Jeanne aici este reificată, obiectualizată de masa, aragazul, geamul închis, liniile drepte austere ale gresiei. Ea este un obiect între obiecte; un obiect mai mic decât masa care ocupă centrul atenției. În *Repast*, deși personajele par – în compoziția 2D – situate față în față – în compoziția 3D – constatăm că sunt în planuri paralele în care direcția privirii nu se așază pe corpul partenerului. Direcțiile privirilor personajelor către obiectul minor al activității banale de bucătărie indică divergența de orientare mentală și afectivă a personajelor care sunt mai preocupate de acțiunea minoră a unui ou decât de partenerul de dialog. Formulele convenționale deturnate aici – prin lipsa dialogului verbal – sunt cele ale filmului narativ Hollywood în care, de exemplu, personajele atunci când au monologuri de o manieră artificială se adresează cu fața orientată către camera de filmat (formula *stand and deliver*). Dacă personajele ar fi vorbit cu fața la cameră am fi putut percepe dialogul intersubiectiv.



Le Chat (Pierre Granier-Deferre, 1971): conflictul și cuplul care se ignoră.



Amour (Michael Haneke, 2012). Solitudinea în doi.



Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975). Obiectele sufocă prin prezența mută personajul solitar.



Repast (Mikio Naruse, 1951).



I killed My Mother (Xavier Dolan, 2009).

Planul mediu e apropiat cuplului în despărțire și consumat de refuzul dialogului. Singurătatea își găsește expresia în compoziția planului general.

1. Modelul cognitiv

Fericirea familială este deturnată în *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), iar fericirea familiei tipice „burgheze” are atmosfera filmului muzical în *Runnning on Empty* (Sidney Lumet, 1988).



American Beauty (Sam Mendes, 1999).



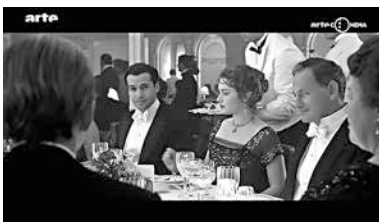
Runnning on Empty (Sidney Lumet, 1988).

Planul general și planul american se potrivește tabloului familiei la bucatărie care, astfel, evoluează în formula clasică a serialului de televiziune, adică în formula mentalității spectatorului tipic al consumerismului capitalist.

Masa este și locul rafinamentului. Dacă desenul și cromatica alimentului nu subliniază această dimensiune, atunci florile ce decorează masa vor sublinia calitatea artificiei artistice al mesei.



Le charme discret de la bourgeoisie (Luis Bunuel, 1972).



Titanic (James Cameron, 1997).

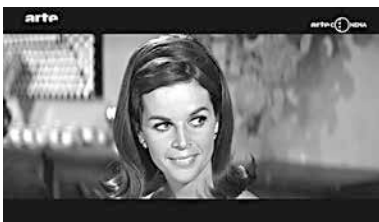


The Party (Blake Edwards, 1968).

La masă se formează cuplul – *Titanic* (James Cameron, 1997) – sau se consumă erotismul ascuns de ochii comensalilor de suprafața mesei – *Elle* (Paul Verhoeven, 2016). În sala de mese publică are loc scena seducției în *The loves of a blonde* (Milos Forman, 1965). În bucatărie are loc seducția *The Bridges of Madison County* (Clint Eastwood, 1995). Aici se dezlănțuie pasiunea și are loc actul sexual – *Wedding in Blood / Les noces rouges* (Claude Chabrol, 1973), *The dreamers / Innocents* (Bernardo Bertoucci, 2003), *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997), *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973), *The Postman Always Rings Twice* (Bob Rafelson, 1981). Sau poate avea loc și explozia orgasmului din *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989). Treptat se poate vedea în montajul propus aici trecerea de la decorul rafinamentului public social la izolarea în intimitatea afectelor. Aparent, consumul alimentar se asociază cu actul consumului sexual. Cu alte cuvinte, o plăcere o amorsează pe o alta.



The Bridges of Madison County (Clint Eastwood, 1995).

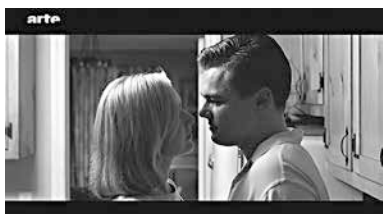


The Party (Blake Edwards, 1968).



The Party (Blake Edwards, 1968).

O bucătărie ca'n filme



Revolutionary Road / Les noces rebelles (Sam Mendes, 2008). Planul apropiat ne aduce în focalizare intensitatea emoției cuplului.



The Postman Always Rings Twice (Bob Rafelson, 1981).



The dreamers / Innocents (Bernardo Bertoucci, 2003).



Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997).



La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973).



When Harry Met Sally (Rob Reiner, 1989).

Masa din salon permite situarea relațiilor interpersonale pe o axă verticală scindată între un *sus*, vizibil celorlalți și corect, manierat și regizat de un rol – mască – social și un *jos* ce permite manifestarea impulsurilor profunde și reale ale personajelor. Sus are loc cenzura culturii, civilizației, iar jos se manifestă corpul material și sexual (vezi despre opoziția dintre susul corporal și josul corporal material în carnaval în Deaca 2009). Sus se așază florile, metonim al civilizației și rafinamentului, iar jos se manifestă impulsurile natural corporale.



The phantom of liberty (Luis Bunuel, 1974).



Elle (Paul Verhoeven, 2016).



The Virgin Suicides (Sofia Coppola, 1999).



Planul A conține privirea feminină care interoghează și provoacă. Expresia, deși ușor recognoscibilă, deține o doză de ambiguitate: provocare sau reverie.

Planul B, cel care ilustrează adevăratul conținut al dorinței este, în contrast, mai greu de perceput. Spectatorul nu poate

1. Modelul cognitiv



Flashdance (Adrian Lyne, 1983).



distinge cu ușurință gestul corporal de atingere în tiparul grafic aproape abstract. Cu alte cuvinte, conținutul dorinței e mai greu de distins, mai puțin inteligibil și mai corporal.

Violența e predispusă să „strice” masa – *Man Bites Dog / C'est arrive pres de chez vous* (Remy Belvaux, 1992), *Deux jours a tuer / Love me no more* (Jean Becker, 2008).



Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966).



Man Bites Dog / C'est arrive pres de chez vous (Remy Belvaux, 1992).



Nikita (Luc Besson, 1990).

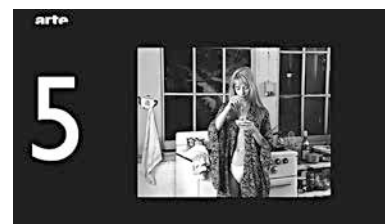
Satisfacția alimentară, atracția estetică și plăcerea sexuală se asociază. Imaginea rafinamentului simbolic reprezentat de codul florilor se asociază cu nuditatea corpului feminin. Consumul brutal al corpului în *The Texas chain saw massacre* (Tobe Hooper, 1974) se opune consumului rafinat din *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) și din serialul *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013-2015) Corpul actorului / actriței este un obiect destinat consumului estetic, cinematic, alimentar sau sexual. Dar și corpul cristic, spiritual și material în același timp, e obiectul împărtășaniei cinei din *The gospel according to St. Matthew* (Pier Paolo Pasolini, 1964). Consumul alimentar și consumul scopic – adică actul vizionării sau al privirii – sunt amalgamate. A vedea pe cineva (actul fundamental al dispozitivului cinematic) e o formă de consum fetișizant.



Salò, or the 120 Days of Sodom (Pier Paolo Pasolini, 1975).



Hannibal (Ridley Scott, 2001).



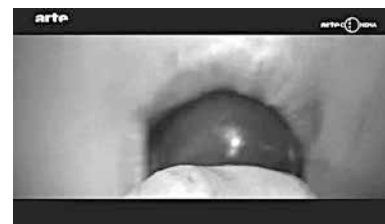
New York Stories (episodul *Life Lessons*, Martin Scorsese, 1989).



Duck, You Sucker (Sergio Leone, 1971).



A devora din priviri sau a consuma optic și organic corpul celuilalt.



Masculinul consumă scopic, iar femininul consumă corporal material obiectul dorinței.

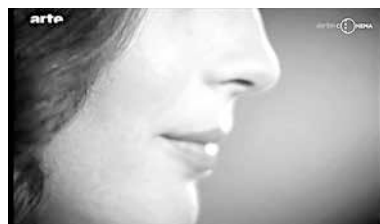
O bucătărie ca'n filme



Le mouton enragé (Michel Deville, 1974).



Camera subiectivă reia același motiv al ochilor și al gurii ca instrumente ale dorinței-consum.



Cele două cadre de atenție sunt realizate într-un plan continuu care „aluneacă” pe corpul feminin.



The Texas chain saw massacre (Tobe Hooper, 1974). Plan subiectiv al victimei. Suita de planuri amalgamează privirile care consumă: a victimei, a predatorului, a spectatorului și a camerei de filmat.



În planul secund camera decupează plan cu plan corpul victimei care urmează a fi tranșat pentru canibalizare. Fața umană, detașată prin plan apropiat, se detașează de restul corpului.



Decupajul ține de metafora ochiului-cameră de filmat.

Bestialitatea și animalitatea sunt redată literal. Pe axa orizontală la masă se înfruntă diferența culturală în care celălalt e vizualizat ca respingător animalic. Dar animalul consumat la masă reprezintă și amenințarea pe care o conține ceea ce e diferit, lipsit de limbaj și străin. Ceea ce consumi poate fi și ceea ce, în interiorul corpului propriu, e un organism străin, un „alien”. Alimentul de consum (carnea animalului sacrificat) este, pe de o parte, obiectul dorinței (și este atractiv) și, pe de altă parte, este obiectul repulsiei (al sațietății și respingerii). Construalul cinematografic poate exploata această ambiguitate lasând-o în suspensie sau poate indica o cale sau alta de lectură.



Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993).



Indiana Jones and the Temple of Doom (Steven Spielberg, 1984).



The company of Wolves (Neil Jordan, 1984).



Festinul bestial porcin din filmul de animație.



Max mon amour (Nagisa Oshima, 1986).



Eat drink man woman (Ang Lee, 1994).

Masa hiperbolică și rafinat cromatică aduce în planul doi un

1. Modelul cognitiv

animal sacrificat: fondul bestial.



The chinese feast (Hark Tsui, 1995). Peștele din farfurie e modalizat afectiv ca apetisant.



Frenzy (Alfred Hitchcock, 1972). Peștele din farfurie e modalizat afectiv ca repulsiv.



Alien (Ridley Scott, 1979). Ceea ce e consumat – corpul străin încorporat consumă corpul gazdei.

De o manieră similară cuțitul din *Volver* (Pedro Almodovar, 2006), *Munich* (Steven Spielberg, 2005) este obiectul metonim al gătitului – pregătirea hranei – sau al crimei – tăierea corpului victimei – și, ca atare, evocă emoții opuse.



Titanic. Instrumentarul ustensilelor devenite semnele artificului estetizant decadent.



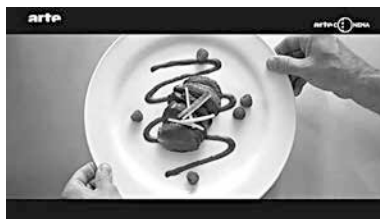
Hannibal (Bryan Fuller, 2013-2015). Cuțitul rafinementului.



Hannibal (Bryan Fuller, 2013-2015). Cuțitul bestialității.



American Psycho (Mary Harron, 2000). Cuțitul care tranșează cu precizie o bucată brută de carne, dar în stilul de revistă *glossy design*.



American Psycho (Mary Harron, 2000). Bucata de carne produsă prin violență e cosmetizată de artificul culturii pentru a deveni atractivă. Și invers, sub masca *glossy corporate* se ascunde violența corporală animalică.



Volver (Pedro Almodovar, 2006). Banalul cuțit de bucătărie este arma crimei. Gospodina anonimă a devenit subiect de dramă pentru o știre de prima pagină. Personajul trece de la statutul de anonimă la cel de eroină a dramei.



Volver (Pedro Almodovar, 2006). Ironic, cuțitul însângerat se distinge și se detașează de fundalul chiuvelei cu farfurii murdare.



Women on the Verge of a Nervous Breakdown (Pedro Almodovar, 1988).



The chinese feast (Hark Tsui, 1995).

Un exemplu clasic românesc

Pornind de la aceste observații preliminare ce circumscriu parametrii conceptuali ai scenei numite „bucătăria”, putem compara câteva din prezențele sale în filmele românești de după 1989. Un exemplu prototip de cadrare a personajelor în jurul mesei îl descoperim în filmul lui Radu Muntean, *Marți, după Crăciun / Tuesday, After Christmas* (Radu Muntean, Romania, 2010). Construalul privilegiază situarea maxim inteligibilă (punctul de vedere maxim informațional) asupra familiei cu ajutorul unui plan de situare clasic în plan mediu neutru. Tatăl, Paul, capul familiei, este situat în centrul compoziției flancat de membrii feminini: soția, Adriana, și fiica. Centralitatea compozițională a bărbatului este motivată de axa valorizării ideologice. Tatăl este „capul familiei”. Filmarea în plan mediu oferă economia maximă ce include un raport ideal de vizibilitate în formatul de cadru ales de regizor în raport de 2.35: 1. Compoziția satisface așteptările de inteligibilitate și de confirmare a unei ideologii tradiționale. Personajele ocupă în același timp mare parte din cadru și nu lasă loc unei prea mari desfășurări a decorului. Prim-planul ocupat de mâncarea și tacâmurile de pe masă informează suficient momentul și locul în care se desfășoară dialogul. Costumele „casual” și lumina ambientă de umplere (de *fill*) indică realismul și contemporaneitatea acțiunii. Spectatorul are în față personaje tipice și familiare ale lumii naturale de zi cu zi. Contrastul cromatic permite detașarea grafică a personajelor pe fundalul decorului din planul doi și facilitează accesul perceptiv al spectatorului către ansamblu. Centrul compozițional este privilegiat de modul de scanare a imaginii pe care îl operează spectatorul în mod normal. Figura tatălui, centrul simbolic al „familiei”, este configurată în centrul compozițional, locul perceptiv inițial al scanării imaginii de către spectator. O secundă lectură a compoziției imaginii va situa personajele feminine pe un secund plan. Mama și fiica se vor găsi situate grafic pe o axă de egalitate, dar descoperite cu ajutorul unei secunde scanări perceptuale a imaginii și subordonat centrului compozițional ocupat de figura simbolică a „stâlpului” familiei. Structura compozițională a cadrului 2D confirmă iconic o așteptare ideologică clasică. Familia clasică are un centru stabil – tatăl – în jurul căruia evoluează entitățile secundare și dependente – aici mama și fiica.



Construalul cinematografic descris aici aduce în atenția spectatorului și nu contrazice așteptările conceptuale pe care le deține modelul cognitiv articulat sau situat cultural al „familiei” tradiționale. Privirile tatălui orientate în interiorul cadrului, către fiică, nu contrazic sentimentul spectatorului că asistă ca o instanță anonimă la o lume ficțională, autarhică pe care camera de filmat doar o înregistrează. De asemenea, privirea în-cadru a personajelor orientează atenția spectatorului la conținutul replicilor enunțate de personaje și implicit ajută la construcția dramei. Poziția și unghiul camerei (în interiorul spațiului diegetic și conform taliei umane) inhibă conștientizarea actului de vizionare ca atare și încurajează o direcționare a atenției netulburată de vreun factor subiectiv asupra lumii reprezentate. Pe scurt, acestea inhibă conștientizarea actului de vizionare a ecranului-cameră pentru a privilegia accesul „imediat”, transparent, realist asupra diegezei. Spectatorul are un acces „direct” la lumea ficțiunii. Ecranul cinematografic se înscrie aici în paradigma ecranului „fereastră” ce-i permite spectatorului să se simtă protejat de acest ecran voaierist și confortabil.

Compoziția lui Muntean are un rol narativ evident. Orice istorie începe cu o stare stabilă, echilibrată pe care o lipsă sau o intervenție exterioară o va distruge, ceea ce va produce în final o acțiune reparatorie destinată a restabili echilibrul inițial. Compoziția din ilustrație reprezintă vizual o situație echilibrată, ce nu pune în evidență un off-cadru (este orientată către interiorul ei și este suficientă și simetric-stabilă) și se perpetuează fără accidente în timp. Acest moment compozițional este punctul de referință necesar pentru a înțelege criza care va urma, accidentul care va distruge acest tablou echilibrat, clasic și ușor de descifrat. „Distrugerea” relațiilor familiale, destabilizarea afectivă, criza emoțională, pierderea valorilor și a reperelor corespunde, grafic-compozițional, spargerii echilibrului cinematografic. Cu alte cuvinte, compoziția analizată aici îi prezintă spectatorului „vasul” care urmează a fi spart în fragmente. Pentru a înțelege acțiunea spargerii, ai nevoie să știi ce anume s-a spart.

2. Un studiu despre modul de consum al mâncării în filmul românesc

Doru Pop, în esul ‘What’s Eating the Romanian “New Wave”?’ (2012), a propus o cercetare asupra „motivațiilor și tehnicilor” cu ajutorul cărora regizorii Noului Cinema Românesc tratează „gustul” și „mâncarea și consumul mâncării ca o practică socială” în scenele care prezintă personajele angajate în dialogul din jurul mesei.¹¹ Pop propune, de asemenea, o cercetare despre „practicile sociale și identitățile sociale” așa cum se manifestă ele în scenele de dialog care au loc în jurul mesei, dar și o investigație a modului în care realizatorii filmelor Noului Cinema Românesc rezolvă stilistic aceste scene. Altfel spus, scenele de consum al mâncării din sufragerie, restaurant sau bucătărie sunt atât simptomele care revelă parametrii conceptuali ai unei antropologii culturale, cât și indicii unei stilistici regizorale (Pop 2012: 59).¹² Pop concepe filmul ca fiind o practică semiotică ce are efecte asupra imaginilor de sine și asupra poziționărilor psihice ale realizatorilor și spectatorilor. Abordarea sa e diferită de unghiul de vedere propus aici în măsura în care extinde aria de investigație la scenele de dialog din alte spații diegetice decât cea mai restrânsă, a bucătăriei. Găsim că bucătăria are mai mari șanse de a fi un revelator al relațiilor intime ale familiei și de a reprezenta un cadru în care afectul și motivațiile „reale” ale protagoniștilor își găsesc un teren mai propice de expresie. Aici regizorul poate utiliza strategia dezvăluirii a ceea ce este ascuns în spatele măștii de protocol social și poate scoate la iveală „adevărata” față a personajului. În acest context realist motivat, regizorul poate introduce un strat suplimentar de complexitate dramatică și narativă fără ca spectatorul să perceapă convenționalitatea și artificialitatea procedeului. În acest tip de film scenografia, precum și expresivitatea corporală și facială a actorilor servesc, ghidează interpretarea spectatorului și îi captivează atenția. Cinematografia – cadrarea, mișcarea de cameră și montajul – va servi cu naturalețe acest rol de indice realist și nu va contraria ceea ce așteaptă spectatorul să vadă. Analiza modului de consum al mâncării pe care îl propune Pop se înscrie în tradiția studiilor dedicate alimentarului în film.¹³ Motivul mâncării aparține unei lungi filiații de cultură populară și carnavalescă și filmul nu a ezitat să exploreze valențele acestui loc comun. Literatura lui François Rabelais sau filmul înțesat de festine hiperbolice al lui Federico Fellini sunt doar două exemple ilustre.¹⁴ Să notăm că printre primele pelicule care au marcat nașterea genului cinematografic se numără și scena originară a consumului culinar din *Repas de bébé* / *Baby’s*

¹¹ Studiul a fost reluat și dezvoltat de Pop în *Romanian New Wave Cinema* (Pop 2014: 130-152).

¹² Pop remarcă, de asemenea, că „multe din filmele românești ale Noului Cinema încep și se termină în spațiul bucătăriei” (2012: 63). Pop a reluat și dezvoltat esul în cartea sa *Romanian New Wave Cinema. An Introduction* (2014: 131-152).

¹³ Vezi lucrările lui Gay Poole, *Reel Meals, Set Meals: Food in Film and Theatre* (1999), Jane F. Ferry, *Food in Film: A Culinary Performance of Communication* (2003), ori volumul editat de Anne Bower, *Reel Food. Essays on Food and Film* (2004).

¹⁴ Vezi Deaca despre festivalul de carnaval la Federico Fellini (2009: 358-368).

2. Un studiu despre modul de consum al mâncării în filmul românesc

dinner (Louis Lumiere, 1895). Să spunem că acest plan cinematografic original ne poate indica structura ideologică a unei concepții euforice asupra umanității sau, altfel spus, reprezintă ceea ce înțelegem prin umanitate. Scena reprezintă un model cinematografic la care se pot raporta variațiile compoziționale și ideologice ulterioare. În această scenă domestică, *eros* și *agape* fuzionează. *Hymenal* scena reprezintă noul dispozitiv scopic, cinematograful, ca o tehnică familiară și apropiată. Copilul și camera de filmat sunt în poziția noii generații inocente. Infantul idealizat și tonalizat afectiv în valențele *erosului* și ale *agapei* coincide cu locul central compozițional (structura construalului cinematografic), de punere în scenă (diegeza) și cu locul unde se fixează natural privirea spectatorului. Astfel, privirea camerei fuzionează „natural” cu focalizarea spectatorului și maschează conștiința distanței care separă spectatorul din sală și ecranul material din fața sa, ori imaginile fotografice ale unor actori absenți în spațiul de aici și acum al spectatorului. Spectatorul este absorbit sau imersat „natural” în lumea ficțională. El este acolo – în diegeza – ca la „el acasă”. Dispozitivul mecanic și iluzia realității create cu ajutorul unui flux de lumini / umbre pe un ecran sunt eclipsate cu ajutorul medierii scenei domestic prietenoase. Trăsăturile prietenoase ale diegezei sunt atribuite dispozitivului cinematic care va fi înțeles de spectator ca fiind el însuși un instrument prietenos (*user friendly*) și noninvaziv.



Scena este filmată din unghiul maxim informațional (plan mediu). Compoziția situează subiectul de interes în poziția grafică centrală, locul din suprafața 2D a ecranului care coincide cu locul unde se fixează privirea spectatorului în majoritatea planurilor cinematografice. Personajele, prin poziția corporală și prin direcția privirii, orientează atenția spectatorului către acțiunea de interes rezumată în centrul imaginii. Expresiile protagoniștilor manifestă valorile de căldură umană, iubire, atenția acordată copiilor. Tatăl are aici o activitate „feminină” și hrănește copilul, iar mama are o atitudine emancipată savurând cafeaua. Masa are loc între „caldura căminului”, cultura, și grădina paradisiacă din planul secund, natura.

Pop descrie în articolul citat, ca analiză de caz, modul în care, în dialogul de la masa de restaurant, tatăl și fiul pun în scenă opoziția dintre generații prin modul diferit de consum al mâncării în filmul lui Cristi Puiu, *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent / Cigarettes and Coffee* (Cristi Puiu, 2004). Lăcomia, insensibilitatea și lipsa de curtoazie sunt aici evidențiate ca trăsături distinctive ale exponentului tinerei generații implicate într-o societate de consumerism alienant. Fiul este un „devorator egoist și un consumator lipsit de sensibilitate” (64). Pop se apleacă asupra tratamentului cinematografic de tip „dialogul realist” al scenei. Pentru abordarea noastră, în filiația sugestiilor teoretice ale lui Torben Grodal (2009: 259-268) realismul este un produs al utilizării unor gesturi tipic-familiare de către personajele care, astfel, devin schematic și caricaturale conjugat cu aglomerarea unor acțiuni și gesturi minimale particular specifice. Complexitatea perceptuală generată de ceea ce este unic și particular produce sentimentul realismului. Acest gen de realism (ce nu se confundă cu *realismul observațional*) – să-l numim *realismul familiarității* – conține două aspecte: un ansamblu de elemente familiare, schematic tipice, și un conglomerat de elemente detaliu particulare.

Pe de altă parte, trăsăturile de naturalețe perceptivă ale stilului cinematografic dau naștere realismului: utilizarea unghiului de filmare canonic asupra obiectelor reprezentate, unghiul de filmare optim informațional, evaluarea emoțională a situației și calitatea percepției modulate de un filtru subiectiv. A doua direcție alternativă a realismului cinematografic este rezultatul unei experiențe de viziune subiectivă a camerei de film; de exemplu, filmatul din „mână”, cu camera de filmat pe umăr (filmarea *run and gun*). Realismul *imperfect perceptual* reprezintă o manieră de marcare a prezenței unei entități subiective care filmează în proximitatea scenei și îi oferă spectatorului sentimentul unei interacțiuni online, concrete cu ceea ce este vizualizat. Realismul imperfecțiunii perceptuale este un semn al realității sau

O bucătărie ca'n filme

autenticității actului de reproducere. Astfel imaginile cu granulație, focalizare și cadrare imperfectă, mișcările de cameră neclare sau nesigure precum și luminile prost poziționate indică faptul că filmul a fost realizat în condiții non puse în scenă, nonficionale. Realismul imperfect perceptual (subiectivizarea), trimite la ideea că realizatorul filmului este un individ real. Realismul imperfect perceptual e transformat în realism emoțional și induce sentimente de stres spectatorului. Realismul imperfect perceptual poate fi un dispozitiv retoric (lipsa de proeminență a obiectului filmat e suplinită de o proeminență a mișcării de cameră și de prezența unor cadrări și unghiuri ciudate care dau o proeminență retorică) sau poate fi o formă autoconștientă de a sublinia rolul realizatorului („eu am fost aici și am înregistrat”) (Grodal 2009:259).

Acest stil realist cu dublă direcționare de lectură reprezintă o trăsătură definitorie a Noului Cinema Românesc.



Imaginea reuniunii tatălui cu fiul la masa restaurantului din filmul citat îi aduce spectatorului un complex mesaj discursiv. Cadrarea lui Puiu, deși la prima vedere respectă schema dialogului față-n față (*over the shoulder*) caracteristică filmului narativ clasic, este ușor decadrată, poziționată în contra plonjeu în spatele personajelor tocmai pentru a sugera o ușoară straniețate a scenei la care asistăm.

Tatăl și fiul sunt aduși împreună în această scenă nu la o *agape* celebrativă a vieții, ci sunt reuniți la un praznic funebru. Perdelele, fața de masă și cina indică decorul praznicului de înmormântare. Tatăl asistă pasiv la festinul celebrat de fiul eliberat de presiunea tatălui. Am putea spune că tatăl defunct asistă la praznicul său post-mortem. Lumea activă și dinamismul vieții din stradă este proiectată în exterior pe ecranul secund al geamului. Această lume „trecătoare” este reținută ca imagine secundă aflată dincolo de un obstacol sau, altfel spus, are un statut de obiect îndepărtat, vizibil, dar inaccesibil totodată. Sugestia lumii pe dos este provocată de textul imprimat pe dos pe geam. Întâlnirea mitologică cu tatăl – simbolic oedipiană sau alternativ inițiativă virgiliană – se confundă cu o călătorie infernală în care tânărul își întâlnește tatăl pentru un refuz opac celebrat cu un praznic de unul singur. În această scenă se consumă refuzul întâlnirii de tip *eros* (afecțiune, empatie și reuniune), ori cel de tip *agape*. Partenerii de masă nu împărtășesc nimic afectiv. Fiul impune și menține o tranzacție comercială de corupție. El cere și păstrează pachetul de cafea și cartușul de Kent. Ceea ce ar fi fost de așteptat să fie o relație intimă, privată este contaminată de o relație de tip public social. Tatăl dă o șpagă pentru a cumpăra grațiile fiului în vederea prelungirii supraviețuirii sale. Dacă interpretăm scena în cheia motivului întâlnirii infernale dintre tată și fiu atunci chelnerul va reprezenta figura mitologică a lui Charon, cel care întâmpină spiritele defuncțiilor în infern și îi călăuzește peste râul Styx. Această schemă virgiliană dantescă va fi reluată de Puiu în *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005). Dacă la Dante Virgiliu este un companion ghid al călătoriei infernale, aici rolul fiului îl cumulează și pe cel al lui Charon care condiționează trecerea în termenii plății datorate.

Să menționăm și caracterul „degradat” al scenei în sensul în care modelul praznicului de dinaintea morții ce apare în filmul lui Liviu Ciulei, *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1965) este

2. Un studiu despre modul de consum al mâncării în filmul românesc

reluat aici, dar cu valorile de *eros* și *agape* inversate. Tinerețea și idealismul lui Apostol din *Pădurea spânzuraților* e înlocuită cu bătrânețea și resemnarea personajului lui Puiu, dorința erotică pentru femeia ideală e substituită cu absența înțelegerii afective dintre personaje, iar consumul mâncării e abandonat în favoarea lehamitei pe care tatăl o manifestă în fața alimentelor ce i se oferă la restaurant.



Apostol Bologa (Victor Rebengiuc) față-n față cu Ilona într-un plan mediu similar cu scena tată vs. fiu dintr-un *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent*. Regăsim câteva elemente comune în afara compoziției scenografice similare: utilizarea aceluiași actor, fața de masă profilată contrastant în prim-plan. La Puiu perdelele desenează o atmosferă de dric, iar la Ciulei desenul auster – de cruce – al punerii în scenă creează o distanță suplinită de privirile care instituie o legătură de afect între personaje. De altfel, scaunul Ilonei este deplasat la o distanță excesivă, atipică, față de masa condamnatului.

În mod ironic cadrarea scenei este reluată la finalul din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007). Suntem în fața aceluiași tablou funebru filmat în plan mediu cu un categoric față-n față mediat de un terț individ. Și aici remarcăm diferența dintre un personaj, Găbița, care nu ezită să consume fără scrupule și personajul victimă a manipulării, Otilia, care nu poate consuma. Găbița se grăbește să mănânce „meniul de la nuntă care este: mușchi de vită, mușchi de porc, ficățel la capac, creier pane, măduvioare”.¹⁵ Alimentul destinat comesenilor rimează simbolic cu trupul însângerat al copilului rezultat în urma avortului. Găbița înghite pe nerăsuflăte corpurile victimelor serial repetate: copilul nenăscut, prietena, victimele abatorului. Nici *agape*, nici *eros*. Alimentul ține de ritualizarea violenței asupra celuiilalt. El este un fragment inclus în ceremonialul consumului la masă ce are loc cu ocazia reuniunilor colective. Comunitatea astfel obținută pune în scenă consumul mâncării ca o formă simbolică substituit pentru o violență la adresa celuiilalt comesean. Cu alte cuvinte, partenerii de masă, pentru a nu trece la o violență manifestă, se pun la masă și consumă mâncarea substituit al corpului celuiilalt. Consumatorul este agresorul care, ca în gesturile magice, agresează, înghite și consumă modelul de jucărie al victimei sale, partenerul de masă, astfel încât comunitatea nu se descompune în violența explicită. Consumul este astfel o formă indirectă de conjurare a violenței intersubiective. În filmul lui Răzvan Rădulescu, *Felicia, înainte de toate / Felicia, first of all* (Răzvan Rădulescu, 2009) protagonista își acuză mama că prin excesul ei de ofertă alimentară nu face altceva decât – de fapt – să-l consume pe celălalt. Oferta alimentară este ambivalent o formă de agresiune și de consum a celuiilalt și Felicia afirmă „Nu știi decât să îndopi oamenii. Îmi mănânci viața” (vezi Chirilov 2011: 24).

Tabloul corpurilor protagoniștilor de la masă filmat lateral presupune o imobilizare a dinamicii fluxului de mișcare cinematografic. Ca și cum esența cinematografiei minimaliste ar fi fondată tocmai de imobilizarea și captura corpului subiectului reprezentat în imagine. Și aici trupul chelnerului este secționat de limita cadrului cinematografic ca o manifestare a tăieturii

¹⁵ Cu excepția menționării alimentelor din *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007), nu am găsit vreo menționare notabilă a bucătăriei românești în corpusul de filme citate aici. Pare că arta culinară este absentă din această lume ficțională. Iar atunci când mâncarea apare, ea are un caracter crud, lipsit de pregătirea civilizatorie, și e apropiată de bestialitatea primitivă a cărnii consumate de predator. Regăsim alimentul excremental și otrăvitor sub forma melcilor din *Senatorul melcilor* (Mircea Daneliuc, 1995).

castratoare a „ghilotinei”.¹⁶ Ghilotina este de citit aici metafilmic, *hymenal*, ca o intervenție a expresiei cinematografice; secționarea impusă de tăietura de montaj sau de secțiunea cadrului cinematografic care elimină entitățile din off-cadru. Ea poate fi citită și simbolic în măsura în care ghilotina care exclude este un atribut al regimului de putere și cenzură comunist.



Scena finală a filmului este autoreflexivă. În ultimul cadru, Otilia privește la cameră și astfel interpelează spectatorul. Sugestia ar fi că și el, spectatorul, poate fi în aceeași situație diegetică. Și el se poate găsi confruntat cu o situație care are aerul unui aliment repulsiv, de neînghițit. Găbița, fără ezitare, înghite situația și reprezintă astfel, metaforic, o categorie umană, iar Otilia nu poate înghiți. A nu mai înghiți ceva înseamnă a fi conștient de poziția pe care o ai într-o situație (nu neapărat a te revolta) cât a avea adevărata perspectivă asupra raportului de inechitate ori injustiție.

Mihai Chirilov (2011) remarcă prezența, în scena mesei familiale din 4,3,2 a refuzului Otiliei de a consuma mâncarea care, în perspectiva criticului de film, este de echivalat metaforic cu un comportament social și un *regim* politic. Identitatea dintre regimul politic și regimul alimentar este descoperită de Chirilov în documentarul lui Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu / The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* (Andrei Ujică, 2010).¹⁷ Propaganda ceaușistă prezenta imaginea unui festin hiperbolic al îndestulării afișat în galantarele alimentarelor opus realității obsesiei de a obține mâncarea. Ceaușescu este identificat de aparatul de propagandă cinematografică comunistă cu „epoca de aur”, idealizare mitologică a perioadei paradisiace a grădinii Edenului sau a prosperității din mitologia greacă. „Conducătorul” este asociat alimentelor din belșug pe care le poți culege fără opreliști din piețele îndestulate până la refuz, deși pauperitatea și lipsa acestora erau la ordinea zilei.

¹⁶ De asemenea, pentru Raymond Bellour în *Le corps du cinema* (2009) tăietura de montaj este asimilată dispozitivului ghilotinei și obturatorului care oprește fluxul mișcării în instantaneul de tip fotografie / fotogramă. El afirmă că „principiul invizibilității interne mașinilor care capturează viața producând moartea sa prin întreruperea mișcării reprezintă principiul fotografiei” (41). Obturatorul se înscrie în linia clipei invizibile a ghilotinei. Obturatorul reproduce metaforic funcționarea ghilotinei. Dispozitivele de spectacol ale morții (morga și muzeul de ceară), precum genealogia filmului din moarte (cadavru sau sculptură) reprezintă imobilitatea figurii față de care mișcarea filmului instituie negarea unei instanțe mecanice ascunse (fotograma și stop cadrul) (43). Privite lucrurile în această perspectivă descoperim că descompunerea și recompunerea mișcării proprii filmului țin de „principiul invizibilității mașinilor care capturează viața producând moartea sa, conform principiului întreruperii mișcării proprii fotografiei” (40), dar pe care mișcarea filmică instituie aparent negarea. Fotografia, conform lui Roland Barthes, atestă urmele *fantomelor*; „prezența inefabilă a morților se amestecă în fotografia spirit cu sufletul și corpul celor vii” (36). Instantaneul introduce spiritualul în interiorul mașinii și deposează privirea umană de ceea ce totuși o „investește”, adică „inconștientul optic” (36). Un dublu traiect se desenează între om și mașină, între spiritual și mecanic. În cele din urmă, efectul ghilotină al obturării mișcării provoacă o întoarcere a timpului asupra lui însuși (56).

¹⁷ Documentarul lui Andrei Ujică este mai puțin o mărturie despre o biografie și o epocă, cât un documentar al imaginii de propagandă, o analiză a compozițiilor pe care le-a proiectat regimul comunist pentru uzul imaginarului colectiv.

2. Un studiu despre modul de consum al mâncării în filmul românesc



Teritoriul *potlachului*, al belșugului agrar semănătorist naționalist așezat în „munți” de produse. Țăranii poartă salopeta clinică a corpului medical.



Ceașescu, situat în spatele liniei formate de galantar, este înscris astfel în ordinea colectivă a „liniei” prosperității alimentare. Ceașescu poartă o șapcă emblemă a apartenenței sale la clasa muncitoare.



Oamenii – înscriși în seria uniformei – sunt aliniați în adâncimea câmpului vizual împreună cu produsele de carne. Balanța simbolică a justiției sociale reprezintă axul compozițional al scenei.



Balanța și feminitatea sub uniforma clinică sunt aliniate în rigoarea liniei de paradă.



Produsul alimentar este aliniat în seria de paradă. Alimentul este asimilat corpului social devenit semn al regimului comunist. Corpul uman de la parada din stradă sau alimentul din alimentară sunt interșanjabile. Compozițiile paradelor sunt realizate în formula dinamică a liniilor oblice ale perspectivei. Oamenii, uniforme și alimentele sunt aliniate în serialitatea proiectului ideologic al producției industriale în „lanț”. Doar figura conducătorului se detașează de decorul anonim serializat.



Ceașescu ocupă prim-planul imaginii cu o pălărie burgheză, semn al opulenței *nomenklaturii*. Populația este proiectată în planul secund al imaginii, dincolo de fereastră. Ujică trasează astfel tranziția de la primele imagini ale lui Ceașescu cu șapcă de la începutul regimului la imaginea din ce în ce mai opresivă a conducătorului din perioada de final a vieții sale.



Ceașescu ocupă poziția balanței din compoziția alimentară. Propaganda favorizează fie compozițiile portret frontal (*planimetrice*), fie cele realizate în perspectiva paradei (*recesive*).

O bucătărie ca'n filme



Prosperitatea alimentară este aliniată în perspectivă.



Corpul social este aliniat și serializat în perspectivă.



Copiii sunt înscriși în „linia” aparatului de partid și stat.



Alimentul (pâinea și carnea animalului sacrificat) au, în această perspectivă, un caracter ambivalent. Pe de o parte, alimentul este obiectul râvnit pentru supraviețuire și identificat cu satisfacția și fericirea (el suscită atracția), dar, pe de altă parte, el este asociat cu propaganda regimului comunist și, ca atare, resimțit ca nociv, provoacă repulsia. Alimentul este totodată asociat plăcerilor interzise, hedonismul primar al stimulării orale de care vorbea Sigmund Freud, însă, asociat obiectului excremental repulsiv – regimul politic – nu poate fi consumat. Ca în modelul lui Midas, protagonistul dorește mâncarea, dar, de îndată ce o atinge, nu o mai poate consuma. Această interdicție a produs o fixație, o obsesie patologică orientată asupra excesului culinar imposibil de satisfăcut care a dus la o stare constantă de pesimism și ostilitate.¹⁸ Lehamitea și refuzul alimentului devenit abject sau repulsiv, dar totodată identificat cu obiectul dorinței a devenit un motiv cinematografic repetat cu insistență și în alte filme. Criza alimentară din ficțiunile românești nu ține de absența mâncării, ci de imposibilitatea îngurgitării ei datorată caracterului ei simultan și excitant și excremental. Chirilov remarcă scena din *Hârtia va fi albastră / The Paper Will Be Blue* (Radu Muntean, 2006) în care, în plină acțiune revoluționară, personajele sunt reunite în jurul mesei de o mamă grijuie. Ea le oferă, ritualic, o masă-praznic, dar aceștia nu o pot înghiți. Refuzul alimentului apare și la eroina din *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii / The Way I Spent the End of the World* (Cătălin Mitulescu, 2006), în portretul lui Pișcoci singur în bucătărie, în *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006), în scena în care eroul masculin din *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009) stă singur în bucătărie și e incapabil să înghită ori atunci când polițistul din *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) consumă o ciorbă cu lehamite singur în bucătăria sa îngustă.

Ceea ce înghiți este abject. Ceea ce încorporezi este un corp străin și, ca atare, provoacă greața și expulziunea prin vomă a străinului. Personajul, el însuși, este un corp străin sieși în *Când se lasă seara peste București sau metabolism / When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* (Corneliu Porumboiu, 2013). Așa cum apare teoretizat *abjectul* în eseurile Juliei Kristeva (1980, 1987, 1991), personajul descoperă că el însuși este alimentul străin pe care l-a încorporat, că el însuși este abjectul. El însuși este fondat de o absență repulsivă; străinul, diferitul inasimilabil și abjectul celuilalt, corpul de consumat. Corpul de consumat rămâne iremediabil inconsumabil deși el fondează, paradoxal, identitatea sinelui. Așa cum am propus aici, corpul alimentar de consumat râvnit este identificat, sub asupiciile stilisticii propagandei comuniste cu figura tatălui Ceaușescu. Ceaușescu este însă, afectiv, categorizat ca repulsiv și, la final, cadaveric. A consuma este, în acest sens, actul de canibalizare care produce oroarea repulsiei. Ceea ce se găsește în interiorul corpului protagonistului deprimat din filmul lui

¹⁸ Această schemă patologică nu este o explicație de filozofie culturală, ci o grilă de interpretare a unui comportament caracteristic unui număr important de ficțiuni românești.

2. Un studiu despre modul de consum al mâncării în filmul românesc

Porumboiu este, prin contagiune, corpul cadaveric al tatălui defunct (Ceașescu) care a rămas după revoluție nu sub o formă materială, ci ca amprentă afectivă de greață. Cu alte cuvinte, nu este nevoie de o descriere imagistică sau iconic materială a corpului cadavrului figurii simbolice a unui întreg regim, ci doar de prezența sa ca afect și ca repulsie. Ceașescu și experiența regimului comunist se confundă cu sentimentul de greață și, imaterial fiind, nu poate fi eliminat. Corpul străin persistă fantomatic și obsesional sub forma afectului interior ce-l consumă pe protagonistul din *Metabolism*, Viorel din *Aurora* (Cristi Puiu, 2010) sau pe Lăzărescu din *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005). Ei sunt măcinați din straniul / străinul din interior care consumă și ucide. Ei sunt consubstanțiali cu afectul repulsiei lipsit de un obiect material, dar imperios persistent. Identitatea lor se construiește pe ceea ce provoacă repulsia și oroarea. Ei sunt *străini sîși* și fac manifestă „abjecția de sine” (Kristeva 1980: 12, 20). Pentru Kristeva, abjecția de sine este o experiență a sinelui în care subiectului i se dezvăluie constatarea că toate obiectele pe care le deține – inclusiv propria identitate – derivă din pierderea inaugurală care fondează ființa. Viorel, Lăzărescu, dar și Potop – din *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993) – ori Senatorul – din *Senatorul melcilor* (Mircea Daneliuc, 1995) – trăiesc această experiență fondatoare a lipsei pentru care nimic nu mai e familiar, ci doar dezgustător. De o anume manieră abjectul este obiectul imaterial (manifestat sub forma amprente afective pe care a lăsat-o) ce trimite ca simptom la figura tatălui absent, sacrificat de istorie. Ființele care bântuie ficțiunile cinematografice postrevoluționare poartă în sine refulată figura tatălui și poartă doliul figurii paternale absente. Paradigmatic, Lăzărescu și Viorel consumă criza narcisiacă a abjecției de sine (Kristeva 1980: 22). Corpul lui Lăzărescu nu-i mai poate garanta integritatea și cedează pentru a se exterioriza sub forma dejecției (voma, fecalele, hemoragia internă) și pentru a deveni el însuși un scatologic corp rău. Într-o mișcare expiatorie, – ca un Crist pe dos – Lăzărescu, consubstanțial abjecției, se sacrifică prin descompunere pe un „altar” social. El este, cum vom vedea în capitolul dedicat filmului, un Crist parodic degradat, o hemoragie socială. Modelul său biblic, Lazăr, cel care renaște din morți, este aici parodic inversat. Lăzărescu nu suferă un proces de revenire din morți, ci suferă o pogorâre în mormânt; nu o ridicare, ci o coborâre.

Cel care invită la consum este asimilat în scena mesei colective cu vechiul regim și cu figura repulsivă a tatălui în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007): adică părinții, *nomenklatura* sau burghezia comunistă. Otilia și Lăzărescu nu pot înghiți alimentul sau discursul oferit de aceștia. Mama gospodină – exponent ideal al conservatorismului tradiției regimului alimentar comunist – perpetuează seducția alimentară care provoacă greața în *Felicia, înainte de toate / Felicia, first of all* (Răzvan Rădulescu, 2009), *Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family* (Radu Jude, 2012) sau *Aurora* (Cristi Puiu, 2010). Vecinii lui Lăzărescu devin repulsivi în obsesia lor de a-l încuraja pe Lăzărescu la consum. Dialogul lor se va concentra mai devreme sau mai târziu asupra alimentului și vinului de contrabandă. Ei sunt străinul din interior manifestat în decorul apartamentului de bloc ca abjectul personificat.

Abjectul interior, proiectat în exterior, se manifestă sub forma corupției. Pentru Kristeva corupția este figura socializată a abjectului (23). Două exemple. Tatăl și fiul își poziționează relația prin corupția instaurată de cadoul dat și primit: cartușul de Kent și pachetul de cafea. De remarcat că fenomenul corupției este pentru Puiu un mod de viață indiferent la schimbările de regim politic. Otilia are experiența amestecată a fricii și corupției – a lui Bebe sau a hotelierei – care se vor coagula în imaginea fetusului avortat. Lăzărescu și fetusul sunt expulzați și sacrificați în ritualul degenerat al izbăvirii colective. Prin expulzarea subiectului „murdar”, impur, societatea se poate constitui într-o ordine inteligibilă. Lecția acestor filme este că, în contrast cu comunitatea arhaică, societatea pe care aceste ficțiuni o elaborează este ea înseși cuprinsă de abject.¹⁹

¹⁹ Vezi, de asemenea, Kristeva (1980:80).

3. Perspectiva copiilor

Copiii din bucătărie

Sunt puține povești cu copii în corpusul de filme analizate. Ca o excepție, în *Amintiri din epoca de aur / Tales from the Golden Age* (Cristian Mungiu, 2009) Cristian Mungiu (ca scenarist) reia o serie de anecdote ce făceau parte din legendele urbane ale perioadei comuniste. Într-o comedie teatrală, copilul este punctul de referință pentru a urmări istoria unui tată care va sacrifica în bucătăria îngustă de bloc porcul de Crăciun cu gazul din butelie și care, de îndată ce va încerca să-l pârlăască, va provoca o explozie de la gazul inhalat de animal. Pop, în articolul citat, identifică prezența animalului de sacrificat în apartamentul de bloc cu promiscuitatea condiției umane sub regimul comunist. Apartamentul comunist, metaforic, este de echivalat cu măcelăria, acolo unde sunt sacrificate animalele (Pop 2012: 65). Familia din bucătărie este dezumanizată și identificată cu destinul condiției animalului. Ne amintim aici de faptul că metafora „omul este un animal” are o lungă istorie cinematografică ce pornește de la Serghei Eisenstein. Finalul din *Greva / Strike* (Eisenstein, 1925) alternează imaginile masacrului muncitorilor cu imaginile măcelăririi unui bou: „muncitorii sunt vite măcelărite”. Un alt exemplu apare în *Octombrie / October* (Serghei Eisenstein, 1928) unde imagini ale lui Kerensky sunt alternate cu imaginile unui păun mecanic: „Kerensky este un păun mecanic”. La René Clair *Le million* (René Clair, 1931), oamenii sunt comparați cu animalele. La Fritz Lang (*Fury*, Fritz Lang, 1936) o trecere în *dissolve* asociază femeile care bârfesc cu orătăniile: „femeile sunt orătănii”. La Charlie Chaplin în *Modern Times* (Charlie Chaplin, 1936) oamenii de la metrou care se grăbesc la muncă sunt comparați cu o turmă de oi: „oamenii sunt oi”. O metaforă similară apare la finalul din *Îngerul exterminator* (Luis Bunuel, 1962) unde credincioșii care intră în biserică sunt comparați de asemenea cu o turmă de oi. Secvența poate fi citită și ca o trimitere intertextuală la filmul lui Walter Ruttmann, *Berlin, Symphony of a Great City* (Walter Ruttmann, 1927) unde e alternată imaginea muncitorilor în oraș cu cea a unor vite pe străzi în drum spre abator.



Octombrie (Eisenstein, 1928). Kerensky este comparat cu păunul, simbol al aroganței.



Berlin, Symphony of a Great City (Ruttmann, 1927). Prin *dissolve* muncitorii alienați de civilizația industrială sunt comparați cu vitele aflate în drum spre abator.

Pop regăsește metafora ce stabilește o analogie între omul aflat sub condiția „omului de tip nou” din regimul socialist cu situația animalului de abator în filmul lui Mungiu *4 luni, 3*

săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days (Cristian Mungiu, 2007), în scena care reprezintă corpul fetusului înșăngerat și apoi în scena de final, grotesc ironică, în care eroinele sunt invitate în scena finală la restaurant să consume organe de vită sau porc. Alegoric pentru Pop, în filmul lui Mungiu, „a mânca este o formă de violență” (2012: 66), iar individul – asimilat corpului bestializat sacrificat – este consumat de o manieră cinică de regimul comunist. Pentru a continua sugestiile oferite de Pop, să remarcăm echivalența și indiferența actelor din regimul comunist care-și pierde distincția morală, greutatea afectivă și semnificația valorică. Alienarea susținută de regimul comunist constă în pierderea reperelor afective și morale. Violul sau avortul sunt acte de violență receptate de victime și de agresori cu indiferența banalului. Aceste acte sunt sublimite ca acte de consum organic. A mânca sau a consuma este echivalent cu violența banalizată asupra celuilalt.

Să menționăm totuși că metafora ce identifică omul cu un animal (porcul) apare inițial în filmul lui Lucian Pintilie, *Terminus paradisi / Next Stop Paradise* (Lucian Pintilie, 1998). Protagonistul filmului, Mitu, simbolic identificat cu un personaj cristic care trăiește un destin tragic de victimă expiatorie, îi explică iubitei sale, Norica, că porcii pe care îi îngrijește sunt ființe mai sensibile decât omul. Pintilie, cel care va fi reperul fondator al cinematografiei Noului Val românesc, stabilește aici analogia om-animale.



Revenind la *Amintirile din epoca de aur* (Cristian Mungiu, 2009) este de remarcat că tratamentul cinematografic al poveștii este apropiat de filmele socialiste ale epocii de dinainte de 1989. Aspectul parodic este evident spectatorilor ce percep cu ușurință repetiția stilului cinematografic socialist precum și incongruența generată de imposibilitatea ca un asemenea film „realist” cu un astfel de subiect să fi fost făcut în perioada comunistă. Astfel, filmul lui Mungiu calchiază stilul de reprezentare socialist pentru un subiect ce nu ar fi trecut de cenzura socialistă. Spectatorul recunoaște stilul filmelor socialiste, dar percepe și incongruența dintre subiect și stil. Ca orice pastişă postmodernă, filmul adoptă o poziție ironică față de viața absurdă pe care o trăiesc personaje ridicole prin prostie și care este ecranizată cu o cinematografie inadecvată subiectului. Artificialitatea stilului cinematografic este astfel pusă în evidență. Copilul este martorul și, pentru noi spectatorii, perspectiva inocentă și ironică necesară înțelegerii absurdității regimului comunist. Perspectiva copilului ne oferă atât accesul la această lume alienată, cât și distanța ironică. Să remarcăm aici că în *Bacalaureat / Graduation* (Cristian Mungiu, 2016) deși filmul este narativ focalizat asupra lui Romeo, tatăl, Mungiu introduce cu ajutorul construalului cinematografic o perspectivă ironică distanțată față de dilemele acestuia ce ar putea aparține fiicei sale și, implicit, generației de adolescenți. Mungiu introduce constant un copil sau un adolescent martor sau activ implicat în intriga filmului pentru a aduce pe ecran o perspectivă morală asupra ficțiunii reprezentate.



În *Periferic / Outbound* (Bogdan George Apetri, Romania, 2010) cuplul format din frate și soră se ceartă în bucătărie. Aici bucătăria este locul unde protagoniștii se pot izola de privirile martorilor și devoalarea emoțională poate să se aprindă atunci când cuplul parental este absent. Scena nu are nici *eros*, nici *agape*, doar o formă de *agone*, de conflict deschis. Apetri exploatează aici paradigma personajului incontrollabil, furios și insubordonat aflat în conflict cu ceilalți. Personajul feminin, Matilda, caută o opțiune nouă de viață și încearcă să scape de legăturile umane care-l leagă de trecut. O mare parte din cinematografia Noului Cinema Românesc e fascinată de condiția marginală a individului care și-a pierdut reperele și identitatea și care, în disperare de cauză, caută noi proiecte sau noi comportamente (*California Dreamin'*, *Poziția copilului*, *Terminus paradis*, *Balanța*, *Marfa și banii*, *Felicia*, *Înainte de toate*, *Eu când vreau să fluier*, *fluier*, *Occident*, *După dealuri*, *Loverboy*, *Cea mai fericită fată din lume*, *Toată lumea din familia noastră*, *Boogie*, *Când se lasă seara peste București sau metabolism*). Rebelul este un personaj paradigmatic în Noul Cinema Românesc. Protagonistul, scăpat de constrângerile sociale și de opresiunea familiei, își clamează exploziv noua libertate de alegere, își ia singur destinul în mâini și navighează cu dificultate în incertitudinea viitorului. Filmele dedicate acestui personaj articulează în diverse situații și intrigi dorința acestuia de a experimenta libertatea și decepția de a constata existența unor noi obstacole și constrângeri. Fie noi patroni dictează, fie trecutul leagă, fie orizontul viitorului e lipsit de repere. Rodica Ieta vorbește, în acest caz, de trauma crizei (economice) permanente (2015). Pornind de la filme ca *Occident* (Cristian Mungiu, 2002), *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009) și *Medalia de onoare / Medal of Honor* (Calin Peter Netzer, 2009), Ieta descoperă că, dincolo de intriga conflictului dintre generații moștenit din trecutul comunist, mitul vestului (promisiunea prosperității și a unei vieți mai bune) este astăzi ceva ce ține, din nou, de trecut, și ca atare are nevoie de revizuire critice. Pentru Ieta, în aceste filme viața apare ca o „tragedie lipsită de tragism, ca o ghicitoare morală lipsită de sensul moral conclusiv sau de un țel” (Ieta 2015: 200). Tema nu e singulară cinematografului românesc, ci ține de o sensibilitate postcomunistă est-europeană. Pornind de la experiența cinematografului polonez, Janina Falkowska (2015: 402) consideră că o serie notabilă de producții cinematografice reprezintă efectele sociale și ideologice ale neoliberalismului. Un curent important al filmului polonez ține de fanteziile capitalismului ce provoacă imaginarul prosperității unei Europe post-naționale. Alegoric, figura adolescentului reprezintă generația proiectată în incertitudinile și speranțele societății postcomuniste care are reveriile vestului.²⁰

²⁰ Cristina Corciovescu, în studiul „Chemarea occidentului” (2011) urmărește tema occidentului în filmul românesc ante și post 1989. Pop dedică un capitol eroului marginal, imigrantul devenit centrul narativ al filmului (Pop 2014: 74-100).



Pentru Cătălin Mitulescu în *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii / The Way I Spent the End of the World* (Cătălin Mitulescu, 2006), bucătăria este locul unde se concentrează relațiile de educație ale copiilor care vor reprezenta generația post 1989. Regizorul acordă emfază scenei clasice de dialog ordonate în adâncimea câmpului. Folosind punctul de vedere al copilului, regizorul poate evidenția contrastul dintre cursul cotidian al vieții de familie și desfășurarea colectivă și incontrollabilă a istoriei care are loc pe o „altă scenă”.²¹ Mitulescu utilizează, în scenele de dialog, o strategie stilistică rar utilizată în filmul românesc: planurile punct de vedere (POV-urile) și schema „peste umăr”. Prin intermediul acestor simple scheme cinematografice clasice el apropie spectatorul de experiența intimă a unor personaje privity de film cu compasiune și simpatie. Noua generație post revoluție este mai „apropiată” afectiv de spectatorul care, cu ajutorul stilisticii cinematografice, este astfel mai implicat în diegeza ficțională. La Mitulescu *eros* și *agape* sunt reunite în scenele familiale, iar *agone* este rezervată unui exterior de fundal.



Un caz aparte e bucătăria apartamentului familiei Potop, Vasile, Stela și fiul. Pentru Daneliuc, în *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993) bucătăria are un caracter excremental. Ea este o prelungire a toaletei.

Spațiile interioare ale apartamentului lui Potop – bucătăria, toaleta și dormitorul – sunt interșanjabile și își amestecă trăsăturile particulare până la confuzie. Agone pare să fie liantul acestor spații destinate inițial *erosului* și *agapei*. A copula, defeca sau a gusta / dialoga sunt acte similare. Oricum, ele au același gust amar. Întâlnirile tradițional destinate a avea loc în bucătăria familială, au loc aici la toaletă.



Potop gustă dintr-un borcan de gem și are o grimasă de dezgust. Fereastra bucătăriei e acoperită de o draperie care ascunde deschiderea către exterior.



Bucătăria e descrisă ca profilată în planul doi față de personajul profilat în prim-plan. Focalizarea are loc pe personaj, iar planul doi este blurat.



Plan de situare în bucătărie. Dialogul dintre tată și fiu.

²¹ Pentru Pop, adultul este reprezentat în filmul lui Mitulescu ca o inocență degradată (Pop 2014: 108).

O bucătărie ca'n filme



Potop continuă activitatea din bucătărie în baie pe toaletă.



În plan contraplan tatăl și fiul continuă conversația de la bucătărie.



Camera lui Daneliuc adoptă două poziții față de acest decor. Într-o primă formulă, ea cadrează în planuri medii filmate dintr-o poziție neutră – din interiorul zidului. În cea de a doua formulă, mai aproape de planul alegoric al filmului, filmarea are loc dintr-un plonjeu situat extrem de sus. Din această poziție în care vederea îi aparține „privirii lui Dumnezeu”²² personajele sunt aglomerate în carcera din interiorul apartamentului. Personajele par, în această poziție, șoareci care se agită într-o cutie cu o ieșire deschisă doar către labirintul apartamentului. Privirea de sus îi e deținută de o instanță a puterii care supraveghează și manipulează subiecții unui experiment social.²³ Fereastra din bucătărie opacizată de o perdea groasă ține de frica lui Potop de a fi supravegheat. În acest sens, Potop este subiectul produs de regimul teroarei supravegherii: el nu vrea să fie văzut și, în consecință, nici nu vede dincolo de fereastră. Încăperile apartamentului sunt, metaforic, spațiile claustrării mentale.



Dialog față-n față în cuplu. Soția dialoghează de pe toaletă.



În contraplan Potop îi vorbește soției din canatul ușii.



Plonjeu din perspectiva „ochiului lui Dumnezeu”, plan general al cuplului dialogând la toaletă. În dreapta imaginii, prin cadrul ușii, se profilează corpurile copiilor.



Aceeași poziție corporală leagă trei spații diferite. Potop îi spală corpul amantei la baie. Motivul cromatic al gresiei din baie și din



În sufrageria substituit al dormitorului, Potop adoptă aceeași poziție față de corpul erotic.



Aceeași cadrare e utilizată și atunci când Potop e la bucătăria amantei. Similaritatea poziției personajului în cele două scene diferite îi indică

²² Despre filmarea din plonjeul extrem, „God's view” – utilizată deseori de frații Coen – vezi o analiză la Zizek (1992: 248).

²³ Tema apocalipsei apare și în alte filme cu personaje colective semnate de Mircea Daneliuc. Umanitatea este supusă unui experiment social de tipul concursului educativ în *Croaziera / The Cruise* (Mircea Daneliuc, 1981), se dezumanizează în infernul cazinoului-spital de nebuni din *Glissando* (Mircea Daneliuc, 1982), ori suferă experiența alienantă a colectivului muncitorilor din mină din *Jacob* (Mircea Daneliuc, 1988).

bucătărie este reluat și în alte filme ale Noului Cinema Românesc.

spectatorului amalgamul de valori și promiscuitatea lumii ficționale.

Bucătăria este reluată, la finalul filmului, ca o imagine a decrepitudinii și descompunerii. Aici Daneliuc utilizează un panoramic ce desfășoară pe larg rezultatul abandonului și destrucției din interiorul bucătăriei, în care stăpânii și moștenitorii sunt copilul oligofren și prostituata deziluzionată de atracția capitalismului postcomunist. Pentru Daneliuc, epoca post 1990 este o versiune a regimului comunist, un *comunism*.² Cu alte cuvinte, personajele formate de educația socialistă își continuă cutumele mentale pe care le aveau înainte de 1989, cu diferența absenței cenzurii ideologice explicite. În fapt, umanitatea lui Daneliuc este într-o condiție existențială postapocaliptică. Ei sunt copiii abandonați de un tată care impunea Legea, sensul și ordinea asupra lumii. Alegoriile postapocaliptice ale lui Daneliuc – metafora gropii de gunoi a istoriei – capătă, ca și în alte filme semnate de regizor, accente biblice²⁴ și accente de tragedie greacă. Potop este, într-o lectură complementară, asimilabil figurii lui Cronos cel care și-a ucis tatăl, pe Uranus, și și-a devorat copii. Desigur, schema mitologică servește drept reper pentru parodie. Istoria lui Potop este o variantă degradată a intrigii mitologice. Versiunea lui Daneliuc sugerează situația ambivalentă a dramei. Potop este, totodată, distructiv, dar și generator al unei noi generații.



În planurile finale ale filmului copilul oligofren se găsește în bucătăria abandonată a familiei Potop.



Dialogul cu camera al protagonistului. Potop își înregistrează un testament audiovizual.



Potop, acoperit de sânge, își agresează soția cu cuțitul pentru a o determina să scape de o sarcină nedorită. Privirea la cameră și comentariul lui metafilmic țin de caracterul *hymenal* al scenei.

Într-un film polemic la adresa stilisticii Noului Cinema Românesc, rebelul lui Daneliuc este personificat ca antieroul ce depune o mărturie acuzatoare în fața unei camere de filmat pentru a sfârși într-o baie de sânge. Radu Jude, în *Film pentru prieteni / A Film for Friends* (Radu Jude, 2011), aduce în fața spectatorilor un personaj anonim care, cu furie, își acuză prietenii de ratarea vieții și apoi are o încercare eșuată de a se sinucide (vezi infra capitolul „Un excurs. Parodia minimalismului”).

²⁴ Daneliuc explorează dezmembrarea relațiilor interumane în scenele agonice ale unui iad pe pământ ce amintește de ficțiunile lui Bela Tarr. Vezi în acest sens parabola lui *Iacob* (Mircea Daneliuc, 1988), rățăcirile umanității abandonate în urma unui război misterios din *A unsprezecea poruncă* (1991) pe formula din *Lost* (J.J. Abrams, 2005-2010) intervenția unui regim autoritar distopic din *Glissando* (Mircea Daneliuc, 1982), călătoria în infernul descompunerii socialității din *Croaziera* (Mircea Daneliuc, 1981) și criza paternității din *Senatorul melcilor* (Mircea Daneliuc, 1995).



Personajul lui Jude reia de la Daneliuc motivul confesiunii audiovizuale.



El sfârșește, după o tentativă eșuată de sinucidere „live”, însângerat pe canapea (în stânga jos). Personajul feminin din dreapta este o trimitere la vecina și, separat, la asistenta medicală, Mioara, din *Moartea Domnului Lăzărescu*.

Revenind la Daneliuc să remarcăm prezența în *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993) a unei structuri caracteristice filmului narativ clasic în care, în povestire, coexistă două linii narative: o romanță heterosexuală și o alta implicând un alt domeniu (munca, războiul, o căutare, o misiune, alte relații personale) (Bordwell 1985: 157). Fiecare linie narativă are un scop, obstacole și un punct culminant. Putem numi romanța o dramă privată, iar intriga de factură generală o istorie publică. În filmele alegorice ce deschid lectura către un discurs despre istorie, despre un regim istoric, o dramă personală potențează impactul afectiv necesar înțelegerii discursului despre istoria publică. Drama privată elaborează elementul afectiv – de categorizare afectivă – care, deși este secundar față de istoria socială, față de semnificația majoră a istoriei, este crucial pentru receptarea afectivă a filmului. Drama avortonului lui Potop se răsfrânge sinestezic asupra sentimentului pe care îl are spectatorul față de istoria societății postcomuniste. Avortonul de care nu scapă Potop este abiectul interior care se va perpetua, în viziunea lui Daneliuc, și în *comunismul.2*. În aceeași direcție Mungiu, în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), construiește o dramă afectivă care, tocmai prin intensitatea experimentării ei de către spectator, potențează înțelegerea emoțională a caracteristicii de teroare instaurate de regimul comunist. Observația constă în ideea că rolul dramei private este, în această chimie cu două elemente, aceea de a proiecta metaforic caracteristicile afective asupra dramei publice care, în urma acestui proces, este emoțional înțeleasă de o manieră deja elaborată.

Bacalaureat sau pierdut printre imagini

În *Bacalaureat / Graduation* (Cristian Mungiu, 2016) tatăl, Romeo, își consumă culpabilitatea și conflictul de principii în interiorul a trei bucătării: a soției, a amantei și a mamei. El e confruntat cu o dilemă morală. Pe de o parte, el are convingerea că fericirea cu orice preț contează și astfel, faptul că își va instiga fiica la un act de trafic de influență devine un gest justificat de finalitate. Pe de altă parte, însă, acest gest se găsește în contradicție cu educația principală pe care i-a transmis-o fiicei sale, Eliza. Scopul său e ca Eliza să fie admisă în Anglia la un colegiu și să scape astfel de o societate în care majoritatea deciziilor se iau sub imperiul corupției. În definitiv, el se găsește într-o stare contradictorie: el perpetuează un act de corupție pentru a evita corupția. În contrapondere, în fața sa se află o generație de tineri pentru care libertatea contează și care, deși va suferi, este decisă să nu admită compromisurile morale și traficul de influență. Pentru a-i transmite spectatorului tensiunea culpabilității protagonistului, regizorul adoptă poziția camerei *thriller*, camera de filmat ce cadrează apropiat din spatele personajului. Repetitiv de-a lungul filmului, Romeo este în acest mod urmărit de un punct de vedere moral care-l „bântuie”. Romeo elaborează scenarii de persecuție paranoice pornind de la faptul că cineva (probabil copilul lipsit

3. Perspectiva copiilor

de conștiința consecințelor sale, Matei) a aruncat o piatră și i-a spart geamul apartamentului. El îi și recunoaște prietenului său, comisarul de poliție, că se simte urmărit. În planurile de urmărire a protagonistului, ceea ce se află în fața sa – decorul în care se află – este constant blurat ca și cum Romeo ar experimenta o inhibiție a vederii și a moralei. Ceea ce are el în față este un peisaj neclar precum, metaforic, propriul său acces moral confuz către lumea exterioară.



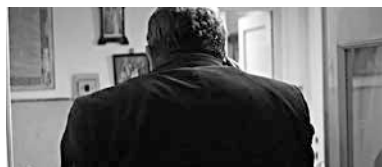
Drumul subliniat de axele oblice de perspectivă nu e comprehensibil, dat fiind că protagonistul stă în fața camerei de filmat și ascunde locul către care se îndreaptă drumul.



Romeo se află cu fața la perete.



Romeo în fața peisajului urban dezolant. Printre modele citate de Mungiu în acest construal „din spate” se poate menționa cinematografia fraților Dardenne.



Romeo cufundat în discuția telefonică în interiorul apartamentului său.



Exteriorul cu tinerii de liceu e blurat. Peisajul e sub indistinția privirii lipsite de acuitate. Miopia se traduce ca cecitate epistemică și morală.



Romeo parcurge un culoar infernal cu un punct de fugă / de perspectivă opacizat de propriul corp.



Diferența dintre generații e subliniată de opoziția prim-plan focalizat și planul doi blurat. Contrastul direcției de deplasare a personajelor reia metaforic diferența parcursului dintre tată și fiică.



Dorsalitatea personajului pierdut în noapte reia figura Otiliei din 4,3,2 (Cristian Mungiu, 2007) urmărită de o cameră amenințătoare în peisajul urban depresiv comunist.



Personajul spionează camera secundă în care se află feminitatea dificil comprehensibilă (aici asistenta sa de la cabinetul medical).

Personajul cadrat din spate poate fi descris ca fiind un băntuit. El este urmărit de o cameră care ilustrează teroarea sau angoasa din spatele său și perspectiva neclară / opacă prin abstracție a ceea ce se află în fața sa. El poartă cu sine, în spate, o entitate amenințătoare și are în față un peisaj non-antropomorf, lipsit de umanitate.



O bucătărie ca'n filme



Cadre din *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012).

Mungiu elaborează și concretizează de-a lungul filmului în adâncimea de câmp personajele cu care protagonistul experimentează non-comunicarea. Bucătăria e locul unde se consumă problema protagonistului cu o feminitate pe care nu o înțelege. Bucătăria este și ea un spațiu al confuziei în măsura în care spectatorul nu are un plan de situare și nu știe care este configurația apartamentului lui Romeo.



Camera apropiată de protagonist ne permite să vedem că ceea ce-l înconjoară e „șters”, „confuz”.



Eliza în acest cadru e ștersă punctului de vedere al lui Romeo. El, aflat aici în planul secund, e „șters” din imagine de chipul blurat, „confuz” al fetei.



Scena familială din bucătărie este o treime alterată de o *agone*.



Doar sub privirea fiicei tatăl își pierde claritatea și e proiectat în neclaritatea din planul secund. El se șterge în fața obiectului dorinței incestuoase.



Într-un cadru des repetat, Romeo se va întâlni în adâncimea câmpului cu instanțele personificate ale entităților enigmă din jurul său.



Soția care articulează o argumentație incomprehensibilă protagonistului.



Procurorii au aspectul unor anonimi serializați de tipul „men in black”.



Prietenul comisar și Eliza angajați într-un dialog al cărui conținut nu ne este accesibil nici nouă, nici personajului.



Matei, fiul amantei lui Romeo.

O topică a căutării scopice e elaborată în continuare cu ajutorul cadrelor metaforice ce dau concretețe obiectului privirii. Poziția mentală a lui Romeo alternează între cadrele pe care le ocupă singur și cadrele în care e însoțit și calchiază accesul cognitiv și scopic al celui alt: prietenul din copilărie și copilul. Aventura lui Romeo se desfășoară ca o explorare a posibilităților vizualizării. El privește în gol, privește un cadru blurat, un exterior încețoșat sau adoptă poziția de vizualizare, punctul de vedere al unui altuia.

3. Perspectiva copiilor



Perspectiva copilului și „nostalgia” lui Romeo.



Romeo adoptă punctul de vedere al copilului în fața imaginii propagandistic idealizate a copilăriei epocii comuniste.



Compoziție similară în *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012).



Interiorul automobilului permite jocul de urmărire al privirilor aflate în spatele / în fața protagonistului. Eliza se poziționează în locul punctului de vedere care-l urmărește pe protagonist.



Prieteni din copilărie – complici și „gemenii” aceleiași generații – contemplă peisajul peste dealuri. Dacă în *Croaziera / The Cruise* (Mircea Daneliuc, 1981) drama tatălui se consuma în peisajul Dunării, aici el are loc în peisajul dealurilor sinuoase de care vorbea Lucian Blaga.



Contemplativ și scrutător totodată, prietenul polițist amestecă semănătorismul paseist cu dorința de supraveghere de la distanță.

Eroul este un protagonist oedipian care, aflat sub presiunea dorinței și angoasei, trăiește agonia căutării unei vederi clare, a unei poziții scopice ideale, transparente atât moral, cât și estetic. El este un Laios care se visează Oedip atras de o figură feminină de tip Salomea. Filmul explorează variantele viziunii opacizate de o dorință nemărturisită pentru fiica sa care desfigurează claritatea imaginii sau o cenzurează până la opacitate. El este tatăl orbit de pasiunea pentru fiica sa. Voaierismul condus de dorința incestoasă e transformat în interesul pentru investigația imaginii realizată ca o aluzie la maniera modernistă practică de Michelangelo Antonioni în *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Filmul se înscrie în paradigma *hymenală* așa cum am definit-o la începutul acestui studiu.



Romeo analizează scopic radiografia.



Romeo operează investigația vizuală a unui film de supraveghere pentru a descoperi agresorul fiicei sale.



Romeo contemplă acvariul cu pești. Cadrul face o trimitere la începutul din 4,3,2.



Romeo spionează baia feminină și corpul nud al fiicei.



În fața sa se găsește doar cadrul geamului ușii care reia neclaritatea dorinței sale.



Romeo împreună cu pacientul face investigații „cinematografice” asupra interiorului visceral al bolnavului.

O bucătărie ca'n filme



Într-un cadru ce amintește de problematica viziunii voaierului din *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954) Romeo își spionează soția.



Cadrul următor clarifică trimiterea la Hitchcock și aduce în plan corpul feminin oglindit și asociat petei din geam. El se estompează în fața obiectului dorinței.



Geamul spart reia metaforic conținutul privirii lui Romeo.



Geamul spart al lunetei automobilului reia metaforic și conținutul mental de confuzie sau de dorință irațională.



În locul spărturii Romeo așază un ecran opac, o pată ce simbolizează vinovăția dorinței oarbe.



Cadrul final al filmului ilustrează privirea lui Romeo: fotografia grupului de elevi pe care o realizează. Eliza e așezată în poziția centrală, iar imaginea e aici clară.

Amanta capătă pentru Romeo și pentru film figurabilitatea picturii clasice. Romeo o concepe în posturi de iconografie clasică. Figurile picturii clasice servesc drept modele ale viziunii sau imaginarului utopic. Romeo, indistinct, caută obiectele diegetice ale dorinței și obiectele viziunii artistice, adică imaginile produse de arta plastică sau cinematografică.



Compoziția matrice a lui Velasquez, *Venus au miroir*, 1647-1651 (National Gallery) reunește elemente ce vor fi reluate în filmul lui Mungiu: Cupidon – fiul, Venus – feminitatea erotică, Venus – feminitatea maternă, oglinda în care se reflectă femininul.



Eliza se poziționează în postura scopică a lui Venus care privește „dincolo” și în același timp se oglindește.



Amanta se curbează sub plastica compoziției lui Ingres, *La Grande Odalisque* și a celei lui Velasquez.



Mama și fiul adoptă figura Fecioarei cu pruncul – o *Pieta* – și reia astfel schema canonică pentru cultura occidentală a relației dintre mamă și fiu.



Soția păstrează oglinda din compoziția plastică matrice.

O altă figură matrice des utilizată de cinematografia lui Mungiu este treimea. Treimea care ordonează poziția corpurilor în imagine e degradată, alterată de variații care nu se „potrivesc”.

3. Perspectiva copiilor



Eliza e pusă în confruntare cu agresorii. Fețele tatălui și polițistului sunt înscrise în palimpsest în reflecția geamului.



Fiul adoptat / nemărturisit, Matei, poartă masca animalului totemic și proiectează narațiunea în alegoria mitologică.



Scenele de bucatărie elaborează convenționalitatea relației cu feminitatea. Punctul de referință al scenelor de bucatărie este Romeo. *Eros* și *agape* sunt absente sau sunt instanțe degradate ale motivelor citate.



Gestul și compoziția tradițională a personajului la bucatărie.



Romeo repetă clișeul pe care l-a moștenit de la vechea generație.



Personajele situate teatral cu fața la cameră, dar unul aflat cu spatele la celălalt în figura clasică a lui *stand and deliver* subliniază despărțirea.



Cadru ce amintește de *Occident*.



Amanta adoptă poziția casnicei pentru a reconforta eroul. Ea se situează între figura lui Venus celestă și Venus vulgară.

Personajul singur e sfâșiat, decupat de cadru. Peregrinările protagonistului au loc în diverse „cadre”. El nu se poate fixa într-o postură clară dictată de un singur canon plastic / cinematografic. De-a lungul peliculei, el probează diverse posturi cinemactice, dar nu se poate fixa. El „nu își găsește locul”. Afectiv el este măcinat de o dorință obscură. Existența sa este regizată de imagini care nu i se potrivesc și pe care le părăsește rând pe rând pentru a prelua alte compoziții. La finalul filmului, el se retrage din imaginea clară a noii generații în care el nu poate avea loc. El părăsește prim-planul și se proiectează în off-cadru. Cadrul este aici umplut de un grup care dacă nu pe deplin fericit, cel puțin eliberat de figura tatălui.



O compoziție ce amintește de singurătatea depresivă a eroului



Compoziție ce amintește de *După dealuri*.



Cadru metonim al peștilor, simbol cristic în *După dealuri*.

O bucătărie ca'n filme

din *Polițist, adjectiv*.



Cadrul din *După dealuri* o mutilează prin decadrare pe Alina și o iconizează pe Voichița.



Personajul e decadrat „minimalist” în maniera din 4,3,2.



Dar elimină din cadru personajul feminin pentru a sublinia ștergerea ei din sfera mentală a personajului.



Un personaj anonim simbolic mumificat de un lînțoliu în *După dealuri* / *Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012).



Un personaj similar pe patul spitalului unde lucrează Romeo.



Romeo privește o clipă cu atenție victima mutilată.



Simbolic și comisarul e o figură degradată a cristului sub lînțoliu.



El, ca reprezentant al Puterii coercitive poartă masca defunctului sau a anticristului. Imaginea e un citat din *Reconstituirea*.



Procurorul cu masca mortuară din *Reconstituirea* / *Reconstruction* (Lucian Pintilie, 1968).

În *După dealuri* / *Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012) personajele erau situate sau în logica icoanei (în iconografia plasticii figurative) ce ordona deopotrivă profilarea din cadrul cinematografic și ordonarea mentală a protagoniștilor, sau în logica plasticii abstracte. Iconografiei – asociate Voichiței – îi corespundea o societate ce trebuia să respecte canonul valorilor și ierarhiei tradiționale. Tabloul abstract – ce era asociat Alinei – indica simbolic apariția unui element perturbator, adică dorința și aspectul defigurativ al inconștientului, *figuralul*. În *Bacalaureat*, Romeo e poziționat în rolul Voichiței, iar Eliza va ocupa locul Alinei. Romeo caută o ordine figurală – o imagine matrice – care să ordoneze simbolic lumea, iar Eliza e asociată unei perturbări a ordinii.

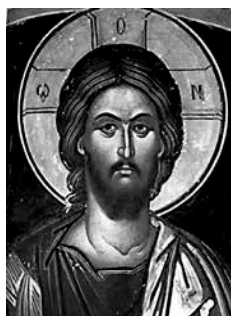


Figurile din compoziția imaginii și din diegeză respectă canonul iconografic.



Alina este eliminată din cadru, iar absența ei este marcată de pata desenată de paltoanele din planul trei al imaginii.

3. Perspectiva copiilor



Voichița preia compoziția single a icoanei cristice. Ea se conformează diegetic și formal matricei plastice.



Poziția corpurilor în duba poliției metaforic pune în scenă dispozitivul cinema.



Geamul este acoperit cu o imagine neclară, o imagine formal abstractă care, simbolic, atestă prezența dorinței ca impuls inconștient orb.



Intertextul provine din imaginile dispozitivului cinema din *The Seventh Continent* (Michael Haneke, 1989).

Dar, dacă în *După dealuri*, Voichița era sacrificată în ordinea lumii (în diegeză) și reapărea ca figură a desfigurării (a *figuralului* așa cum îl vom vedea manifestat în capitolul dedicat filmului *Visul lui Adalbert*), în *Bacalaureat*, Romeo este sacrificat la final prin scoaterea din cadru. Romeo, deși este cel care face fotografia din final, nu mai este stăpânul imaginii clare, focalizate. Locul lăsat liber de către tată e ocupat de Eliza ca centru al atenției și al compoziției de grup al fotografiei de familie de la final. Fotografia din final e obținută prin ștergerea lui Romeo (tatăl), cel care căutase pe durata peregrinărilor sale în narațiunea filmică o imagine reper care să confere o consistență trăirilor sale. Imaginea din final este produsă nu de camera complice personajului (așa cum apare în majoritatea planurilor filmului), ci este o cameră obiectivă, anonimă și impersonală (un *nobody's shot*). Obiectul reprezentat în imagine capătă autonomie față de creatorul ei. Cameramanul se „șterge” pentru a lăsa obiectul filmat să fie transparent prezent în fața spectatorului. Eliza și generația ei se afirmă ca un bloc autonom de existență eliberată de tatăl care provoca o neclaritate scopică.

În subtext se poate citi în filigran morala lui Michael Haneke din *The White Ribbon* (Michael Haneke, 2009) și din *Caché* (Michael Haneke, 2005). Viitoarea generație, cea care inițial pare să fie lipsită de apărare în fața morții și violenței impuse de rigoarea morală a părintelui, se dovedește a fi în cele din urmă generatoarea unei farse violente cu mult mai crude. Și la Mungiu, agresiunea suferită de Eliza din partea unui anonim care va rămâne necunoscut până la final are aerul unei farse destinate a evita plecarea pe care o dorește tatăl. Totodată, se poate spune că Eliza este obiectul dorinței și victima privirii tatălui, dar se poate spune că ea este cea care provoacă atracția erotică incestuoasă. În spatele agresiunii tatălui de către iubitul ei se poate afla, ca motor inițial, tot Eliza.²⁵ Matei poate fi dublul malefic al Elizei. El este cel care sparge geamul. Dar autorul poate fi la fel de bine tot Eliza. Nimic nu spune fără ambiguitate că toate

²⁵ Eliza este un dublu al Găbiței din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) și al Voichiței din *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012). Ea reprezintă personajul malefic care, ascuns în spatele unei prezențe cinematografice și diegetice șterse, provoacă și asistă ca martor pasiv la drama protagonistului (Otilia, Alina). Răul de la Puiu se traduce aici ca femininul asociat maleficului. Voichița este complice la actul exorcismului suplicial și nu se opune, iar Găbița – prin persoană interpusă – provoacă avortul și, în cele din urmă, trece indiferentă peste viol și peste drama „prietenei” ei.

O bucătărie ca'n filme

gesturile de agresiune care au avut loc în spațiul elipselor narative și care i-a provocat lui Romeo o criză de paranoică pierdere a reperelor nu a avut-o ca responsabil pe Eliza. Nu știm dacă defocalizarea fiicei nu este o formă de ascundere. Nu știm dacă entitatea anonimă din spatele camerei *thriller* este ilustrarea prezenței unei entități anonime care supraveghează, este conținutul confuziei pe care o trăiește Romeo sau este privirea Elizei care-și urmărește de aproape victima. În această ultimă interpretare, drama lui Romeo este rezultatul farsei sinistre jucate de fiica și de copilul care aparține unei noi generații; o generație mai opacă motivațiilor și raționalizărilor de compromis ale generației care a avut și experiența trecerii de la comunism la formula pro-vestică a României.



Eliza e „ștearsă” în planul doi față de tatăl aflat în prim-plan.



Eliza e în centrul compoziției. Imaginea e clară, iar tatăl e absent.



Expresia facială a grupului e ambiguă. Deși, pentru o clipă, toți zâmbesc, în ultima clipă fețele lor devin mai puțin deschis zâmbitoare.



Privirea sceptic scrutătoare a Elizei poate fi interpretată atât ca fiind privirea victimei, cât și privirea celui care judecă și condamnă.



Eliza este interpretată de Maria-Victoria Drăguș, actrița care a interpretat-o pe Klara în drama din *The White Ribbon*. Aici, în cadrul final al filmului, ea se află în strană în partea de sus a imaginii, al șaselea cap de la dreapta la stânga.



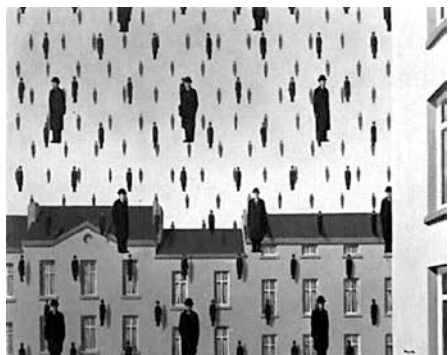
La capătul unei ambigue farse tragice, copiii — eventualii responsabili ai acțiunii — se întâlnesc la ieșirea liceului în *Caché*. Personajele sunt în partea stângă a imaginii.

4. Serial kitchen(s), bucătăriile serializate

O parte din peliculele românești post 1989 se înscriu în curentul mai larg european de film interesat de alienarea urbană, de anonimitatea individului în societatea comunistă și post-comunistă industrializată, și de lipsa de vitalitate caracteristică locuitorilor orașului standardizat. În filmul de scurt metraj al lui Constantin Popescu Jr., *Apartamentul / The Apartment* (Constantin Popescu Jr., 2004), un personaj anonim părăsește în fiecare dimineață apartamentul său de la etajul 4 al unui bloc comunist gri pentru a duce gunoiul afară. În acest timp, soția sa pregătește micul dejun. Bărbatul, după ce și-a luat masa în tăcere împreună cu soția, se îmbracă pentru o călătorie de afaceri. Ia liftul. Coboară în fața blocului, dar se întoarce în clădire pe ușa secundă a imobilului pentru a urca din nou la etajul 8, acolo unde locuiește amanta. Dimineața următoare personajul repetă ritualul gunoiului coborât în timp ce, de astă dată, amanta pregătește micul dejun. El ia din nou liftul pentru a se întoarce în apartament, dar, sub presiunea obișnuinței, revine la etajul 4, la apartamentul soției. Surpriza revederii soției este subliniată de o serie de planuri / contra planuri ale fețelor lor uimite. Camera cadrează ironic papucii cu pampon ai bărbatului infidel împrumutați de la amantă.

Acest scurt film minimalist se dovedește a fi „o istorie universală, prototip al unui episod de adulter ce sfârșește de o manieră tragicomică” (Nasta 2013: 146). Nasta atrage atenția aici asupra structurii schematice a filmului care se sprijină pe recurențele și rimele vizuale și auditive:

„Fiind lipsit de dialog, semnificația filmului poate fi decodată cu ajutorul elementelor vizuale recurente și cu ajutorul unui peisaj sonor eficace. Fiecare sunet ce descrie rutina zilnică din interiorul și exteriorul apartamentului este adus în prim-planul sonor și repetat de o manieră aproape suprarealistă: prăjitorul de pâine, soneria ceasului matinal, programul de la radio și mecanismul ascensorului aproape devin personaje de sine stătătoare” și, „ca în majoritatea filmelor de scurt și lungmetraj care constituie opțiunea minimalistă, nu există un fundal muzical” (146).



René Magritte, *Golconda*, 1953, Menil Collection.



The Yellow Tag (Jan Troell, 2004).



Personajul lui Popescu din *Apartamentul* e introdus spectatorului ca un om aflat cu „spatele la zid”. Atât el, cât și copacul din dreapta cadrului sunt condamnați să vegeteze în condiția lipsită de perspectivă a unui plat zid de beton.



Măcelarul, personajul filmului *I stand alone / Seul contre tous* (Gaspar Noe, 1989) este și el dus de viață cu spatele la zid.

Sunetele diegetice sunt aduse în prim-planul atenției, iar ocurențele muzicale ce provin de la radio sunt semnificative. Lirica muzicală extradiegetică reprezintă comentarii naratoriale ironice. Nasta trage concluzia că, „datorită mesajului muzical, concluzia tragicomică creează o emoție cinematografică pur estetică, chiar dacă universală”. Astfel, filmul, prin reducere și tipicalitate, dezvăluie o latură ce ține de parabolă. Filmul este fabula unei condiții umane alienate. Stilul minimalist impune o lectură alegorică. Pauperitatea detaliilor, indicii sonori și repetiția schematizează conținutul exprimat.²⁶ Personajul anonim indică faptul că oricine poate fi în această condiție umană. Anonimitatea este indicele unui cuantificator universal de genul oricine/orice. Acest realism categorial obținut prin repetiție, serialitate și tipicalitatea familiar schematică generează impresia unui spațiu de tipul „orice spațiu oarecare” (citad din Gilles Deleuze despre filmele lui Michelangelo Antonioni, apud Ioniță, 2015: 183). Personajul nu mai este un particular, un individual, ci – caricatural-schematic – reprezintă doar reducția la elementele recurente ale unui patern universal. El este antieroul anonim care trăiește o viață ritualizată de repetiția monotonă. Fiecare zi e aceeași zi. Apartamentul în care locuiește este încastrat într-o serie fără sfârșit de imobile gri. Genericul filmului propune un număr de planuri de exterior descriptive ale peisajului urban scădat în filtre cromatice reci, de gri și verde. Planurile de generic nu situează apartamentul protagonistului; dincolo de oricare din ferestrele blocului din imagine poate fi la fel de bine apartamentul acestuia. În fiecare apartament se repetă aceeași istorie.²⁷



I stand alone / Seul contre tous (Gaspar Noe, 1989).

²⁶ Vezi despre minimalismul auster, spartan, al filmului românesc care „mutilează” cu bună intenție compoziția cadrului la Pop (2014: 65-72).

²⁷ Serializarea care alienează este alegoric reprezentată de René Magritte în pictura sa, *Golconda* (1953). Motivul este reluat în fragmentul semnat de Jan Troell, *The Yellow Tag* din antologia de filme *Visions of Europe* (2004) ce ilustrează viziunea a 25 de regizori europeni asupra spațiului comunitar numit Europa. Fragmentul lui Troell propune o metaforică analogie între ocupanții acestui spațiu politico-economic cu vitele crescute pentru a raporta o producție economică menită a simboliza prosperitatea. Viziunea lui Troell despre Europa coincide cu sentimentul provocat de serializarea generată de un sistem de organizare socială de tip comunist. Alienarea, uniformizarea și anonimizarea individului sunt efectele comune ale unor sisteme extrem de birocratice.

Cadrelle temporale și spațiale sunt similare. Popescu repetă planurile îndepărtate ale ușilor închise (ușa de intrare a blocului și ușa închisă a apartamentului). Toate apartamentele, toate etajele și toate ușile acestui univers carceral orwellian sunt similare. Nici o ușă nu e deschisă comunicării și transparenței. După fiecare ușă se găsește un container pauper mobilat, lipsit de detaliile și mărcile de memorie ale cotidianului dezordonat umanizat. Fiecare ușă ascunde vederii ceea ce este personal ca pe un secret.²⁸ Viața intimă este un secret bine ascuns. Arhitectura comunistă se confundă cu repetiția alienantă a obstacolului care interzice vederea și comunicarea de ambele părți ale ușii. Pe de o parte, sistemul puterii se ascunde vederii cetățeanului iar, pe de altă parte, individul evită să se lase supravegheat. Orice dezvăluire este o potențială surpriză negativă. Frica alienantă e produsă de temerea că ceea ce e ascuns vederii este secretul personal subversiv și că aducerea la lumina zilei a acestuia va provoca pedeapsa datorată încălcării interdicției. Pentru sistemul comunist era necesar ca spațiul intim să fie o celulă opacă, netransparentă, care, în consecință, să ascundă ceea ce reprezintă viața personală neafiliată vieții ideologizat colectiviste.²⁹ Clausturat în spatele ușii închise, fiecare cetățean poate să aibă sentimentul culpei și să fie permanent în starea de nerespectare a unei legi comunitariste. Pentru birocrăția comunistă nu conținutul legii care interzice era important, cât faptul că individul, prin chiar existența sa, era permanent în starea de fapt de a încălca o lege și de a fi prin definiție vinovat. Supravegherea și culpa definite în cărțile lui Michel Foucault sunt diseminate în esența corpului social, iar noțiunea de bun cetățean include, prin definiție, starea de vinovăție constitutivă. Arhitectura comunistă traduce viziunea unui cetățean etern vinovat.



Cadre clare, explicite și compozițional static echilibrate utilizate pentru a reda pe ecran barele ușilor de bloc închise.



Ușa ascensorului și ușa apartamentului sunt repetiția unei forme gri identice.



I stand alone / Seul contre tous (Gaspar Noe, 1989).

Popescu ecranizează frica pe care fiecare individ înscris în sistemul totalitar e nevoit să o trăiască în fiecare zi. În acest sistem oricine poate să treacă pragul unei uși greșite, poate să descopere un accident personal, poate să dezvăluie o crimă ascunsă. În spatele fiecărei uși oamenii ascund vina, culpa une libertăți visate. Dincolo de ușile închise fiecare ascultă în secret „vocea Americii” sau „Europa liberă”. În acest sistem arhitectural serial te poți întreba dacă nu cumva ușile și etajele nu își schimbă locul de îndată ce personajul întoarce spatele.³⁰ Evoluția și schimbarea din această lume au loc în afara voinței, scopurilor și planurilor individului. Ne aflăm într-un coridor de oglinzi în care sentimentul de sine și de realitate se topește; diferența se estompează în serialitatea identicului.

²⁸ Bucătăria este containerul celulei destinat a izola individul, pe de o parte, față de exterior și, pe de altă parte, de a interzice accesul exteriorului la spațiul vital intim, secret al individului. Modelul celulei – adică, încăperea strâmtă a închisorii destinată detențiunii izolate a celor închiși – se repetă, cu mici variații, în arhitectura comunistă în cazul închisorii, spitalului, școlii, administrației și imobilului de locuințe.

²⁹ Viața intimă, personală și festiv liberă trebuia ascunsă vederii publice chiar dacă se afla sub o supraveghere anonimă și ubicuă (vecinul, telefonul sau zidurile au „urechi”). Restaurantele cu vedere la stradă au fost obligate să acopere vitrina cu perdele opace. Chefii și sărbătoarea neoficială erau culpabile de dizidență.

³⁰ Ceea ce se întâmplă explicit în sf-ul thriller *Cube* (Vincenzo Natali, 1997).

O bucătărie ca'n filme

În interiorul apartamentului, un culoar aflat în semiobscuritate recadrează și lasă să se vadă doar o parte a dormitorului conjugal. Un traveling lateral filmat în formatul de plan mediu ajută spectatorul să vizualizeze interiorul bucătăriei. Lumina, în *contre-jour*, vine prin geamul opus. Afară se profilează același peisaj urban format din apartamente-container suprapuse. Planul de situare al bucătăriei-cub este secționat de o coloană întunecată ce ocupă prim-planul imaginii. Vederea este obstrucționată de o bară interdictivă. Soția este reprezentată prin apertura îngustă creată de zidul opac din prim-planul imaginii.

Intertextul acestui plan secționat de o linie neagră ce „taie” vederea apare la Mircea Daneliuc în filmul său cult, *Croaziera / The Cruise* (Mircea Daneliuc, 1981). În interiorul strâmtei cabine a vasului comandantului ce orchestrează o croazieră concurs pe Dunăre a premianților muncii socialiste are loc o scenă de criză conjugală. Între personajele care se agresează verbal se inserează de asemenea, o bară castratoare a dorinței și a *erosului*. Jean Baudrillard vorbea de rolul simbolic al acestei bare interdictiv-castratoare (în ordinea dorinței) sau de tip ghilotină care secționează ceea ce este viu. De o manieră asemănătoare, această bară interdictivă din interiorul bucătăriei de bloc joacă la Popescu același rol de emasculare a dorinței, dar și de anulare a dorinței scopice a spectatorului. Privirea spectatorului e sub negația obstrucției, transparența este interzisă, iar dorința e sub scalpel. Condiția spectatorului în fața obiectului imaginar al filmului o reflectă în oglindă pe cea a personajului din diegeza.



Bucătăria nu poate fi cuprinsă de un plan de situare. Privirea camerei este obstrucționată de un stâlp care ascunde și opacizează diegeza.



De asemenea, planul ce reprezintă dormitorul este obstrucționat de zidul negru al coridorului ce ocupă trei sferturi din plan. Camera de filmat nu poate da acces și nu poate permite vederea.



Culoarul lipsit de lumină repetă compoziția de linii orizontale și verticale ale ușilor



I stand alone / Seul contre tous (Gaspar Noe, 1989).

4. Serial kitchen(s). Bucătăriile serializate

închise. Spațiul intim al dormitorului este interzis camerei de filmat și spectatorului.

Formula cadrului cinematografic care taie corpul personajului în situațiile de alienare și de comunicare trunchiată devine amenințătoare tocmai prin caracterul incompletitudinii. Informația vizuală fragmentară prezentată spectatorului ține, metaforic, de condiția personajului care nu e bine așezat în lumea ficțională, care nu-și găsește locul și este decadrat prin „tranșare”. Această figură cinematografică exploatată minimalist de un regizor ca Gaspar Noe este reluată de filmele lui Cristian Mungiu și Cristi Puiu.



I stand alone / Seul contre tous (Gaspar Noe, 1989).



Corpul personajului alienat și înstrăinat e tăiat de cadrul cinematografic.



4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days (Cristian Mungiu, 2007).



Bebe intră și el în categoria personajelor mutilate de privirea cadrului cinematografic.



Protagonistul lui Popescu este profilat dorsal ca o umbră în *contre-jour* față de lumina ce provine din cadrul ferestrei. Cromatic, el se confundă cu textura zidului sau a stâlpului de beton negru din centrul bucătăriei. El privește afară, dar nu putem vedea ceea ce are în față. Bănuim doar că afară nu este nimic mai mult decât peisajul urban alienat de serialitatea indiferentă. Două planuri mai târziu, el este profilat lateral cu ajutorul unui cadru apropiat, inexpressiv și cu privirea „pierdută”. Calitatea golului pe care-l contemplă personajul este accentuată de faptul că spectatorul nu are acces la obiectul privirii sale. Filmul nu ne oferă niciun plan subiectiv. Vedem personajul – închis în sine ca și apartamentul din spatele ușii închise – și nu avem acces la procesele sale mentale. Interiorul apartamentului și interiorul psihologic sunt obstrucționate de decorul diegetic (ușa) și de dispozitivul cinematografic (nu există planuri subiective sau planuri realizate prin „ochii personajului”).



O bucătărie ca'n filme



Gestica personajului, privirea orientată spre detaliul peisajului alienant al blocurilor serializate, lungimea și absența mișcării din plan a protagonistului, dorsalitatea și profilarea sa ca „umbră” între barele penitenciare ale ferestrei accentuează aspectul de clustare într-un univers redus, lipsit de „orizont”.

Cuplul nu are un dialog la masă. Cadrul lateral poziționează personajele de o manieră ce subliniază linia simetrică creată între cei doi. Mâncatul nu este o plăcere, iar gesturile și posturile indică dificultatea efortului. Compoziția e statică și reproduce rigid jocul inexpressiv al personajelor aflate sub imperiul plictisului.



Echilibrul compozițional al scenei dejunului familial indică platitudinea experienței personajelor. Gesturile sunt mecanic ritualice. Absența dialogului indică absența *erosului*. A lua masa împreună nu este o *agape* festivă. Stilul cinematografic evită montajul în favoarea ritmului mai lent al planului secvență sau a *travelingului* realizat cu un tempo încet. Culorile reci, filtrele întunecate și absența dialogului îi provoacă spectatorului o stare de toropeală, de lasitudine ori lăncezeală indiferentă. Relația diegetică dintre personaj și lumea în care evoluează este similară cu raportul pe care îl întreține filmul (ca obiect sau artefact) cu spectatorul. Vederea este obstrucționată așa cum interioarele sunt sub prohibiția instaurată de ușile închise. Stările mentale și gândurile personajului sunt de asemenea interzise accesului. Camera de filmat fie este poziționată în interiorul containerului reprezentat de spațiul bucătăriei, dar păstrează o distanță neutră față de compoziția statică, fie evită unghiul optim informațional asupra scenei. Fie obiecte individuale sunt aduse în prim-plan cu ajutorul unor planuri detaliu de o manieră Bressoniană astfel încât par obiecte lipsite de semnificație, fie viziunea este împiedicată de obstacole. Modelul plastic ar fi cel al picturii suprarealiste a lui René Magritte, *La reproduction interdite / Not to Be Reproduced* (1937, Muzeul Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).



Rene Magritte *La reproduction interdite / Not to Be Reproduced* (1937, Muzeul Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).

Doru Pop remarcă în eseuul său ‘The Grammar of the New Romanian Cinema’ (2010) atracția pe care o are cinematograful românesc pentru decorurile urbane și „minimalismul cadrului” (25). Predispoziția pentru realism sau, cum etichetează Pop, pentru „verism” a acestei cinematografii de „autor” se combină cu „tratamentul ironic al unei realități ce conține semnificații universale (cu mai puțină relevanță locală / națională)” (29). Situațiile tipice din film invită spectatorul fie la o lectură în termeni de realism – avem în față un film realist – fie la o lectură de tip alegorie. Istoria filmului lui Popescu nu este zugrăvită ca o poveste din România de azi sau explicit din România de ieri. Știm că anecdota pretext a scenariului a fost o legendă urbană din perioada precedentă anului 1989. Dar, totodată, știm că astăzi e la fel ca ieri. „Nimic nu s-a schimbat” este pentru mulți un leitmotiv deseori repetat. Condiția umană din 2004 este aceeași cu cea de dinainte de 1989. Putem spune că filmul lui Popescu este un film socialist ce zugrăvește viața cotidiană a unui cuplu adulterin tipic, oarecare, în decorul orwellian al peisajului urban comunist. De asemenea, se poate afirma că filmele care, din rațiuni de cenzură, nu s-au putut realiza în timpul regimului comunist au fost produse – ca o răzbunare *post-factum* sau ca o dizidență întârziată – după trecerea la un nou mileniu. Această retorică este bazată pe ambivalența dintre stilul documentar realist și poziționarea discursivă de tip fabulă / alegorie față de istoria reprezentată. Pop (2014: 95) remarcă o trăsătură parodică esențială pentru Noul Cinema Românesc și anume utilizarea unui stil de film realist (de tipul realismului socialist) populat cu antieroi ce transformă întreaga societate descrisă într-un mediu non-eroic. Filmul realist socialist era populat cu figurile eroice ale ideologiei, iar filmul antirealist socialist doar inversează valorile pe care le transmite figura protagonistului. Acest gest ține, și aici urmează îndeaproape argumentația lui Pop, de o atitudine politică auctorială. Antieroul filmului realizat în stilistica realismului socialist este astfel o „figură morală”, iar filmul scoate în evidență „tiparele unei ideologii inversate” (97). Ceea ce aparent este, la o primă lectură, un text filmic realist devine, prin alegerea protagonistului marginal, un text ironic cu vocație metafilmică la adresa unui gen istoric cinematografic. Pentru a înțelege filmul este astfel nevoie de o lectură de grad secund. Acest lucru este remarcabil în *Amintiri din epoca de aur / Tales from the Golden Age* (Cristian Mungiu, 2009) care nu mai poate fi citit doar ca o „fereastră” deschisă către o realitate (retorica realismului socialist), ci ca un vădit comentariu (retorica postmodernității) la adresa unei stilistici cinematografice vetuste și încărcate de valențele discursului de propagandă. Totuși, cele două moduri de lectură sunt menținute. Pasișa filmului realist socialist de grad secund e invizibilă, dar prezentă ca intenție auctorială. Noi știm pertinent că dacă autorul ar fi dorit și este liber să o facă, *nu* ar fi făcut un film realizat în factura stilistică a realismului socialist. Dar el a optat pentru acest grad secund unde azi un film realizat punct cu punct în

O bucătărie ca'n filme

factura vechii școli de film nu poate fi interpretat decât de o manieră parodică. Diferența dintre cele două filme nu stă în suportul formal expresiv (care este identic), ci în valorizarea diferită. Filmul socialist era o obligație (cineastul nu avea opțiunea unui alt tip de film), iar filmul socialist de grad secund este o opțiune stilistică postmodernă.

5. Pharmakon thriller

Moartea Domnului Lăzărescu: anticamera sau *camera obscura*.

În *Moartea Domnului Lăzărescu* / *The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005) secvența bucătăriei servește drept introducere pentru istoria agoniei protagonistului, victimă a unei maladii terminale. Camera, în primele planuri ale filmului, evită să pătrundă în bucătăria murdară și dezordonată a personajului după care se apropie pentru a cadra din interiorul încăperii doar personajul. Personajul este „urmărit” de camera de filmat și nu există un plan de situație care să ne ofere accesul la o perspectivă globală asupra întregului spațiu.



Lăzărescu este captiv într-o bucătărie luminată de un singur bec de plafon. Lumina este afișat naturalistă, iar personajul este cufundat în decorul bucătăriei dezordonate. În spatele lui se profilează o perdea în spatele căreia se întrevede cadrul unei ferestre dincolo de care se află un exterior întunecat. Geamul nu are transparența ferestrei, ci opacitatea unei pete negre (vezi și nota 27 despre ferestrele „opace” din Noul Cinema Românesc). Personajul, singur – cu excepția pisicii, Mirandolina –, încearcă să comunice la telefon cu exteriorul. La finalul secvenței din bucătărie, Lăzărescu mai aruncă o privire în interior, ezită în pragul ușii și apoi – cadrat cu un panoramic stânga – se deplasează pe culoarul întunecat în stânga. În imagine mai vedem doar textura neagră a zidului culoarului și un fragment din spațiul părăsit al bucătăriei. Bucătăria din acest episod introductiv este un container al amintirilor cu conotații de cavou plin de amintiri,

O bucătărie ca'n filme

de urmele trecutului. Fereastra acoperită de perdeaua lînțoliu nu oferă accesul către un alt spațiu, ci doar către o opacitate nocturnă. Un singur acces este permis: un coridor întunecat sau un pasaj de trecere întunecat. Decorul minimal și schematic invită la o lectură simbolică: personajul este captiv într-un container funerar ce amintește de o experiență trecută și care nu-i oferă decât o călătorie în întuneric. Interiorul bucătăriei este atât un interior mental, cât și abisul descinderii în infern. Peregrinările din *Divina Commedia* precum și călătoria lui Dante-Remus Lăzărescu descriu structura infernului. Lăzărescu va vizita fiecare cabinet medical (echivalentul bolgiei dantești) cu ajutorul unui automobil al salvării (barca lui Charon care duce sufletele defuncților peste râul Styx) și va descoperi în fiecare nou interior un nou set de personaje „damnate” (în modelul dantesc, în fiecare bolgie sunt figurile celor condamnați a petrece eternitatea în infern). În momentele din mașina salvării, Lăzărescu își va declina identitatea și povestea de viață conform modelului confesiunii finale pe care o face defunctul în fața porții de intrare din lumea de apoi. De la primele cadre, protagonistul este deja un defunct. Ceea ce vedem pe ecran este „viața de apoi”. Trăvialul filmului din acest episod inițial rezumă, condensează și relucrează narațiunea care se va desfășura de-a lungul celor două ore de film care vor urma. Din nou *agape* și *eros* sunt absente; nici dialog intersubiectiv, nici pasiune, nici apropiere.



În imaginarul freudian holul de intrare este locul unde se află Inconștientul opus sufrageriei, locul de recepție a oaspeților, și, metaforic locusul Conștientului (Laplanche & Pontalis / Censorship 1973: 65).



Aparatul psihic e format din „camere” și „frontiere”. Călătoria lui Lăzărescu e o constantă regresie topografică dintr-un spațiu mental în altul.

Spațiile scenice ale camerelor de gardă ale spitalelor vizitate în timpul peregrinărilor cuplului Lăzărescu-asistenta vor relua modelul containerului scenic al bucătăriei din episodul generic al filmului, dar cu marcarea unei diferențe. Dacă în bucătăria lui Lăzărescu nu mai e nimeni în afară de protagonist, camerele de gardă sunt înțesate de corpurile altora. Cu alte cuvinte, „infernul” este format dintr-o succesiune de camere separate – celule individuale, autonome – pline de corpuri și limbaj în exces. Sentimentul dominant al acestui spațiu – indicat simbolic ca un culoar negru la începutul filmului – potențează maximal fragmentarea și discontinuitatea pentru a-i indica vacuitatea semantică. Spațiile instituțional medicale manifestă ceea ce numeam *agone*. Moartea individului își pierde excepționalitatea pentru a se pierde în banalitatea informă a excesului insignifiant. Acest domeniu este lipsit de un centru unificator care să-i confere teleologie, coerență și eficiență. Fiecare container este aglomerat de individualități extrem de agresive, agitate și de limbaje eterogene. Centrul este absent, iar fragmentarea domnește: fragmentarea celulelor arhitecturale, fragmentarea corpurilor și dispersia limbajelor. Tot așa, în *Divina Commedia* fiecare bolgie reprezintă o colecție de caractere diverse care se confesează. În filmul lui Puiu infernul este, ca și în intertextul model dantesc, o colecție de episoade în care personaje diverse își „confesează” vina pentru care se află condamnați. Alegoric, societatea este concepută ca o eterogenitate socio-lingvistică ireductibilă la un centru ordonator. Narațiunea camerei este ea însăși depășită de fluxul a-centrat, dispersat al centrelor de interes. Nu există un cadru cinematografic unificator așa cum nu există un cadru funcțional social unificator, ci doar repetiția fără sfârșit a unui demers mereu reînceput, dar

niciodată finalizat. Moartea ca proces gradual al ștergerii sau reprimării lui Lăzărescu ia în film forma aneantizării coerenței lingvistice a personajului care, de la scenă la scenă pierde controlul coerenței expresiei lingvistice și al actului lingvistic comunicațional. Limbajul său este înlocuit de „verbiajul” unei pletore de indivizi ce agonice exprimă în exces acte de limbaj și fraze eterogene (ei descriu, refuză, acuză, interoghează, conving, argumentează). Putem spune că Răul îi refuză lui Lăzărescu accesul la cuvânt sau, în jocul noțional propus aici, la *logos* pentru a-l înlocui cu logoreea ambiantă. Lăzărescu își compromise identitatea pentru că pierde accesul la regimul lingvistic. De notat că Viorel, protagonistul din *Aurora* pierde de asemenea la final coerența discursului în fața comisarilor de poliție (Deaca 2013: 282-3).

De remarcat, de asemenea, că locuitorii infernului sunt condamnați / condamabili pentru excesul de vorbe. Relația lor cu pacientul Lăzărescu este una care păcătuiește prin excesul de umanitate. Doctorii nu sunt într-o relație compasional profesională cu pacientul, ci îl interpelează, îl judecă cu o familiaritate care nu-și găsește rostul în spațiul profesional medical. Excesul de umanitate al corpului medical este tocmai excesul dialogului direct, familiar, lipsit de distanța profesionistului cu pacientul.

Diferendul

Structura acestor încăperi înțesate de verbiajul incontinuu și excesul de umanitate țin de ceea ce se numește în filozofie *diferendul*. Lingvistic, diferendul ia naștere din faptul că nu există un principiu sau o categorie supraordonată a discursului. O societate concepută pe această structură lingvistică agonistică are aceleași caracteristici. Concluzionarea unui conflict după regula unei categorii particulare de discurs implică necesar ignorarea sau eliminarea unei alte categorii de discurs particulare implicate în conflict (Grundmann 2010: 398). Disensiunea este un factor paradigmatic al in justiției. Aplicarea „unei reguli specifice, a unei reguli discursive particulare, în cazul unui conflict izbucnit între părți radical diferite, trebuie de o manieră necesară să ducă la in justiție și la un conflict irezolvabil”. În acest sens planul continuu (planul secvență) reprezintă, prin aducerea împreună, prin mișcare, în cadrul restrâns a unui set de elemente eterogene, o manieră de a reprezenta conflictul ca fiind o realitate socio-lingvistică incomensurabilă în care interacțiunile dintre subiectivitățile socio-lingvistice sunt agonice prin definiție.

Jean François Lyotard explică în lucrarea sa *Le Differend* [1983] (1984) expresia diferendului. De exemplu, acest mecanism apare atunci când torționarul nazist responsabil pentru camerele de gazare recunoaște ca singură dovadă acceptabilă referitoare la existența acestora ca instrumente ale morții doar mărturia victimei care ar fi murit din cauza lor. Adică, doar dacă „cineva a văzut acest fapt cu ochii lui”. Argumentul este simplu. Pentru a identifica un loc ca fiind o cameră de gazare nu voi accepta ca martor decât cel care a văzut cu ochii lui camera și a fost o victimă a ei. Dar, în conformitate cu acuzatorii, nu există decât victime moarte, altminteri o cameră de gazare nu poate fi ceea ce pretind „victimele” a fi. În concluzie, pentru discursul nazist, nu există nicio cameră de gazare (Lyotard 1984: 2). În alt exemplu, un editor de carte cere, în apărarea profesiei sale, să i se arate titlul unei cărți importante care a fost refuzată de toți editorii și care, prin urmare, a rămas necunoscută. Cel mai probabil, spune Lyotard, nu cunoașteți nicio capodoperă de acest gen pentru că, dacă ea există, ea este necunoscută. Și dacă credeți că știți una, pentru că nu a fost făcută publică, nu puteți spune că este o carte de referință decât în opinia dumneavoastră. Deci nu puteți demonstra existența unei asemenea cărți și, în aceste condiții, editorul are dreptate.

„Sunteți informat că ființe umane dotate cu limbaj au fost plasate într-o situație în care nici una dintre ele nu mai poate să vorbească acum. Majoritatea au dispărut atunci;

cei care au supraviețuit vorbesc rar despre acest lucru. Atunci când o fac mărturia lor aduce la lumină doar un aspect / o parte a acestei situații. Cum poți ști că situația a existat? Cum poți ști că situația nu este doar produsul imaginației martorului? Fie situația nu a existat ca atare, fie ea a existat și, în acest caz, mărturia informatorului este falsă, dat fiind că el ori ar fi trebuit să dispară, ori pentru că ar fi trebuit să rămână mut în contextul situației la care se face referință. Sau, dacă vorbește, atunci nu poate aduce o mărturie decât referitor la experiența sa particulară pe care a avut-o și rămâne de stabilit dacă această experiență era o componentă a situației la care ne referim” (Lyotard 1984: 2).

În termenii lui Lyotard, o injustiție reprezintă un prejudiciu însoțit de pierderea mijloacelor de a dovedi prejudiciul. Ea are loc atunci când victima nu mai e în viață, când nu mai dispune de libertățile civile sau de libertatea de a-și face publice ideile sau opiniile sale sau, în cazul mai simplu, când „enunțarea mărturiei este lipsită de autoritate” (4). Dacă victima aduce o mărturie în tribunal atunci i se va opune următoarea argumentație: „fie prejudiciul despre care vorbești nu a avut loc și atunci mărturia ta este falsă, fie prejudiciul a avut loc și, dat fiind că poți aduce o mărturie, nu e vorba de o injustiție, ci numai de un prejudiciu și, în acest caz, mărturia este de asemenea falsă” (4). Diferendul se manifestă între două părți atunci când contractul „regulator” al conflictului care opune cele două părți este realizat sau enunțat în limbajul uneia dintre părți, pe când injustiția suferită de partea adversă (victima) nu are o expresie în idiomul celeilalte (4).

În cazul pacientului Lăzărescu, constatăm că el nu poate indica injustiția operată de sistemul medical pentru că este lipsit (treptat) de autoritate și de uzul limbajului. El, la capătul călătoriei, nu se mai poate exprima lingvistic și nu mai poate aduce mărturie despre injustiția perpetuată de sistemul medical. Alegoria politică este evidentă. Victimele regimului comunist nu pot aduce vreo mărturie împotriva sistemului. Victimele decedate la revoluție nu pot acuza o injustiție pe care ar fi suferit-o. Cetățenii ostatici unui sistem statal nu pot să-l reformeze și nu pot avea vreo influență asupra lui. Totodată, nici camera de filmat și nici narațiunea filmică nu au posibilitatea unei viziuni explicative, omnisciente, asupra situației de injustiție. Camera aduce pe ecran doar o reprezentare fragmentară și parțială (un punct de vedere particular) ce nu are o acoperire explicativă asupra situației în întregul ei și nu poate demonstra starea de injustiție. Reprezentarea cinematografică este incapabilă de a demonstra cauza Răului; imposibilitatea de a aduce o dovadă a injustiției produse de un sistem (medical, economic, politic). La nivelul construcției retorice a filmului lui Puiu, constatăm tocmai absența perspectivei globale asupra scenei de filmat. Planurile generale, de situare, care ne-ar oferi echivalentul stilistic al perspectivei naratoriale omnisciente sunt sistematic evitate.

Pentru Grundmann, în cazul filmelor lui Haneke – intertextul model pentru cinematografia lui Cristi Puiu – secvența paradigmă a acestei reprezentări apare la începutul filmului *Code Unknown* (Michael Haneke, 2000). La Puiu, spargerea unității scenice diegetice într-o mulțime de containere-enclave ale camerelor de gardă succesive, filmarea în plan-secvență cu ajutorul unui cadru minimal ce are perceptibile dificultăți în a urmări o realitate în continuă mișcare ce-și deplasează continuu centrul de interes în off-cadru și filmarea din mână țin de ideea fragmentării unității realității în agonia unui conflict perpetuu imposibil de conciliat. Este de remarcat faptul că filmarea în plan-secvență combinat cu lipsa planului de situare indică o realitate fragmentată pe care ecranul cinematografic nu o poate „stăpâni”. Altfel spus, narațiunea operată de camera de filmat nu poate reprezenta realitatea decât printr-o lentilă limitată, lipsită de orizontul totalizant explicativ înglobant. Camera nu poate oferi un punct de vedere global, integral și, deci, conciliant. Ea nu face decât să urmărească informația, să alerge după ea, să facă față surprizelor și câteodată să caute un loc protejat de unde poate urmări acțiunea. Grundmann afirmă despre camera lui Haneke că „face un efort palpabil în a urmări personajele în mișcare astfel încât mișcările camerei de panoramare sugerează imposibilitatea de a trata personajele reprezentate cu egalitate”, iar „focalizarea atenției la un personaj sau altul nu garantează automat tratamentul său ‘just / echitabil’” (Grundmann 2010: 401). Camera aduce pe ecran propriul său efort de reprezentare și faptul că nu poate constitui un teren egal de

tratament al personajelor și concepțiilor lor de realitate. Camera, la rândul său, se confundă cu un discurs fragmentat, parțial și părtinitor ce aduce constant injustiție unor personaje sau altora. Lipsa structurilor de plan contra-plan peste umăr și a planurilor de dialog în alternanța punctului de vedere subiectiv ce subliniază dialogul intersubiectiv de la „egal la egal” indică ideea că ecranul „implicit, dar consistent promovează scepticismul asupra faptului că acest conflict poate fi adjudecat și justiția obținută” (401). Camera, ecranul și spectatorul sunt aduși în interiorul acestei diegeze agonice ca un martor ce nu poate face un act de justiție, ci unul de injustiție. Pentru Grundmann, camera în diegeză aduce spectatorul în poziția unui martor obligat de a amâna actul de a emite o judecată și de a produce doar o mărturie. Mărturia conține injustiția în măsura în care reproduce o poziție agonică a personajelor implicate diegetic. Martorul situat pasiv în scena camerelor de gardă din filmul lui Puiu nu face, fiind o parte a acestuia, decât să perpetueze sistemul instituției (medicale) care reglează poziția de pacient a protagonistului și excluderea sa din viață. Spectatorul ca prezență spectatorială înscrisă în interiorul scenelor care au loc în camerele de gardă este parte a sistemului medical reprezentat în film. La Haneke spectatorul este poziționat ca „parte a sistemului de legi care reglează și exclud poziționările socio-lingvistice ale personajelor” (402). Filmele lui Haneke refuză „de o manieră tipică ideea că o formă de coerență sau totalitate ce ar lua forma unei ‘imagini globale’ (*“big picture”*) este posibilă sau accesibilă” (Stoehr 2010: 481).

Continuând reflecția, putem constata că în egală măsură, în *Moartea Domnului Lăzărescu*, spectatorului i se interzice o identificare empatică cu personajul. Altfel spus, spectatorul este invitat să adopte poziția corpului medical social care-și ignoră pacientul. Dacă în *Aurora* spectatorul se identifică cu poziția mentală alienată a protagonistului, în *Moartea Domnului Lăzărescu* el are de simulat perspectiva socială asupra individului exclus. În fapt, Lăzărescu are aspectul unui vagabond, al unui cerșetor sau al unui „om al străzii”. Aspectul său respingător (reluat de punerea în scenă a apartamentului său și a bucătăriei sale dezordonate și murdare) interzice și inhibă posibila empatie cu personajul.

Un experiment neuro-social a verificat în ce măsură aria corticală dedicată recunoașterii și interacțiunii cu alți indivizi umani este activă atunci când subiecții interacționează perceptual cu imaginea unui cerșetor. De remarcat că această arie nu este activă atunci când avem interacțiuni cu obiecte inanimate (de exemplu o ceașcă de cafea). În cazul interacțiunii cu cerșetorul, aria nu s-a activat ca și cum persoana ar fi fost un obiect. Consecința a fost o inhibare a empatiei cu persoana din față și o anulare a responsabilității umane față de acesta. Subiecții nu se mai simt vinovați că nu au o atitudine de umanitate față de cerșetorul în cauză și nu au probleme morale în a trata cerșetorul cu desconsiderație. A eticheta dinainte o persoană ca nefiind umană permite un comportament „absolvit” de umanitate. A trata și eticheta pe cineva ca fiind non-uman (subuman ca în cazul genocidului evreilor în timpul celui de Al Doilea Război Mondial) inhibă procesarea de tip empatic față de această persoană și oferă liberul acces unui comportament imoral (Eagleman 2015: 146-7). Filmul lui Puiu face un catalog al variațiilor comportamentale ale corpului medical care „obiectalizează” pacientul și, dezumanizându-l, îl desconsideră paternalist și îi procesează cu indiferență lentă sa moarte. Spectatorul este invitat, tocmai prin aducerea pe ecran a trasăturilor de tip „cerșetorul” ale lui Lăzărescu să adopte această poziție imorală. Speranța cineastului este că o doză homeopatică de rău va vindeca boala imoralității sociale. Totuși, nu este sigur că acest mesaj educațional-moral a fost receptat. Dat fiind că spectatorul nu poate empatiza cu protagonistul și îl vede ca pe un obiect, se poate constata că acesta este complice cu atitudinea corpului medical din film și chiar să o admită ca „naturală”. Pe de altă parte, echivocul atitudinii personajului asistentei medicale martor și companion virgilian nu permite o simulare empatică a perspectivei sale compasionale. Ea, deși prezentă în scenă, este profilată în planul doi al imaginii și permanent exclusă ca neautorizată ori incompetentă. Rămân active pentru spectator comportamentele afișate și vizibile (bine profilate) ale medicilor vocali dotați cu o coregrafie corporală de prim-plan. Spectatorul, în aceste condiții, este tentat să adopte perspectiva acestora asupra situației medicale și să tolereze comportamentul medicilor.

Excizia și modelul iconografic

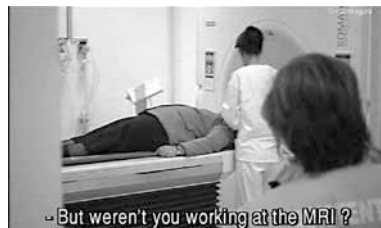
Lăzărescu este sau inert sau „decupat” din majoritatea secvențelor filmului și spectatorul nu poate astfel să adopte punctul acestuia de vedere. Spectatorul nu deține nici planuri realizate din punctul de vedere optic al protagonistului (POV-uri). Frecvent, corpul acestuia e culcat și situat în afara centrului compozițional al cadrului. Lăzărescu este un corp decupat, tranșat de intervenția medicală, de grupurile umane în mișcare, dar și de camera de filmat.



Corpul protagonistului e „decupat” de halatul medicului din prim-planul imaginii.



Vecinii ocupă prim-planul și-l proiectează pe Lăzărescu ca fragment corporal în fundal.



Același corp alungit pe targa scannerului medical este „decapitat” de figurile de prim-plan.



La finalul filmului, cele două asistente îngeri păzitori așază corpul gol în planul secund.



Planurile finale reiau compoziția vecinilor de la începutul filmului.



Corpul lui Lăzărescu este spălat ritual și apoi acoperit cu lințoliu.



Medici ating / agrează corpul pacientului și-l exclud din compoziția cadrului.



Corpul lui Lăzărescu este înghesuit în fundalul imaginii.



Corpul lui Lăzărescu e atins sau agresat ca o curiozitate.



Jean-Joseph Weerts (1846-1927), pictor francez.



În scenele finale ale filmului Lăzărescu este figurat pe modelul cristului întins peste al cărui corp se apleacă Fecioara. Camera nu cuprinde încă integral imaginea corpului lui Lăzărescu, ci este obligată să facă un traveling stânga către dreapta.



Iconic, Lăzărescu este reprezentat în poziția cadavrului din tabloul lui Rembrandt. Protagonistul filmului calchiază poziția cadavrului de studiu din tradiția picturii clasice a lecției de anatomie și a reprezentării ecorșeului. Concurrent, Puiu utilizează modelul plastic cristic ce este ilustrat de compoziția lui Mantegna.³¹ În scena trecerii lui Lăzărescu în scannerul medical, Puiu ne oferă cadrul metaforic în care accesul vizual la psyche-ul protagonistului e realizat prin intermediul unui dispozitiv similar ecranului video (un ecran secund). Este o manifestare a ceea ce numeam la începutul acestui studiu *hymenul*. Conținutul uman psihic al protagonistului este inaccesibil atât personajelor care-l scrutează cu privirea sau îl ating, cât și aparatului de tip cinematografic.



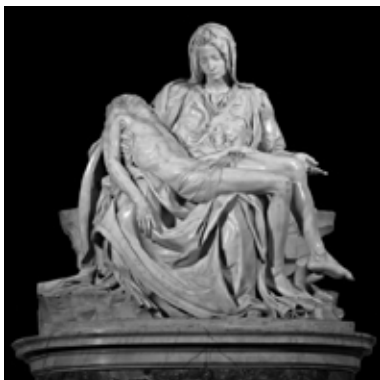
Rembrandt van Rijn, *Lecția de anatomie a Doctorului Tulp*, 1632, Mauritshuis, Haga.



Introdus sub lupa scannerului corpul lui Lăzărescu se confundă cu cadavrul destinat studiului din compoziția clasică citată.



Compoziția clasică e dublată de compoziția autoreflexivă, metafora dispozitivului cinematografic.



Michelangelo, *Pieta*, 1499, Bazilica Sfântul Petru, Vatican.



Treptat compoziția face o trecere de la perspectiva în racursi a lecției de anatomie la personajele aplecate asupra corpului victimei cristice.



Andrea Mantegna (1431-1506) – *Le Christ Mort* – 1480.



Pentru un moment, compoziția se aliniază pe modelul cristului lui Mantegna pentru a fi recadrată în plan apropiat, ca o reluare a figurii din Pieta.



Un alt model ține de coborârea de pe cruce a cărei ilustrație plastică poate fi găsită la Rafael sau la Caravaggio. Această compoziție aduce Cristul în centrul imaginii, dar în același

³¹ Acest travaliu compozițional nu este implauzibil pentru un student la arte plastice admis la *Ecole Supérieure d'Arts Visuels* în 1992.

O bucătărie ca'n filme

timp îl acoperă cu figurile oblice, tensionate, agitate, aflate în plin efort confuz ale participanților la dramă. Nasta identifică o trimitere la agonia Cristului din *Coborârea de pe cruce* a lui Rembrandt (Nasta 2013: 162). În continuarea gesturilor compasionale, empaticе, dramatic-implicate ale compozițiilor clasice Puiu introduce ironic gestul repetat al medicilor care doar dezvălesc corpul lui Lăzărescu ridicând un colț al păturii și aruncă o privire superficial inutilă asupra pacientului. Simptomatică este expresia disprețuitoare a feței asistentei și judecata pe care o emite asupra condiției pacientului. La Puiu corpul medical se instituie și ca „judecată de apoi” ce emite acuze și sentințe morale la adresa pacientului și nu adoptă pe deplin rolul de aparat profesionist de tratare a bolii. Ceea ce numeam excesul de umanitate este focalizarea în exces a corpului medical asupra individului uman și nu asupra disfuncției medicale ca atare.



Rafael, 1507, Galeria Borgheze, Roma.



În alte compoziții se detașează modelul multitudinii de corpuri care sufocă victima expiatorie în maniera picturii clasice.



Caravaggio, *Coborârea de pe cruce*, 1603, Pinacoteca Vaticanului.



Descent from the Cross, Rembrandt van Rijn. 1633, Alte Pinakothek, Munich (fragment).



Descent from the Cross, Peter Paul Rubens, 1612-14, Cathedral of Our Lady, Antwerp (fragment).

Ridicatul brațelor neputincioase este repetat de medici și asistente și reia mișcările corporale din compoziția lui Caravaggio.





Expresia asistentei trădează atitudinea de dispreț.



Asistenta medicală nu face decât să ridice pătura pentru a remarca că pacientul este murdar și că cineva ar trebui să-l spele. Spectatorul poate remarca că într-un spital asistenta medicală e angajată să facă tocmai acest lucru.



Același gest inutil de descoperire a corpului e repetată de medici.



Prim-planul imaginii ilustrează emblematic și ironic imaginea crucii medicale.

Prezența compozițiilor iconografice clasice a fost comentată cu referire la scena cinei din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), în care Otilia ocupă locul central al figurii cristice (Nasta 2013: 194; Pop 2010: 36). Excizia din cadrul imaginii pe care o găsim în cazul lui Lăzărescu apare sub o altă formă în scena citată. Nasta analizează cum Otilia, deși situată în centrul vizual al compoziției imaginii (conform modelului lui Da Vinci) este exclusă din compoziția sonoră (aurală) în măsura în care mesenii poartă un viu dialog în afara cadrului. Se poate interpreta această excludere ca o formă de degradare a modelului clasic. Lăzărescu declină sub diverse forme degradarea ironică a autorității iconografiei clasice. Și Pop (2010) aduce în discuție referințele iconografice în interiorul unor puneri în scenă de factură teatrală a „imagarului religios” (36). El comentează utilizarea compoziției tripticului prezent ca versiune ironic degradată a modelului clasic în scena de confruntare finală din *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) și din compoziția frontală a celor trei protagoniști ai studioului de televiziune de provincie din *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006). Putem menționa că și Mungiu, în *După dealuri* (2012) utilizează extensiv – aproape obsesional – poziționarea personajelor în cadre medii ce aduc în atenție compoziția ternară (a treimii). Pentru Mungiu înscrierea personajelor din lumea ficțională într-un tipar compozițional iconografic clasic simbolizează încadrarea mentală a personajelor într-un tipar fix, tradițional și ortodox. Pentru personajele din universul lui Mungiu, lumea nu are sens decât prin filtrul credințelor și convingerilor dictate de o tradiție iconografică. Rămâne de observat că aceeași treime dictează și compoziția statică – „încarcerată” – din confruntarea cu agresorul, Domnu’ Bebe, și cadrul epilog din 4,3,2.



Aurora

În *Aurora* (Cristi Puiu, 2010), Cristi Puiu reia figura protagonistului izolat în bucătărie. Spațiu intim din nou, bucătăria se confundă și aici cu o realitate mentală ascunsă vederii celuilalt. Camera de filmat privilegiază indicii de subiectivitate ai cadrului mobil și ai camerei pe umăr (filmarea din mână). Camera evită vizionarea maxim informativă a bucătăriei lui Viorel și se va descurca cu greu în fața obstacolelor arhitectonice ale interiorului apartamentului său. Spectatorul nu are un acces complet și maxim informativ asupra scenei realizată din punctul de vedere optic standard, așa cum nu va avea acces la mecanismele psihologice ale protagonistului.³² Viorel, asasinul psihotic, antieroul, se refugiază în spațiul intim al unei bucătării niciodată vizibile în întregime (ci numai secționată ca fragment). Bucătăria nu e spațiul unde va mânca, ci doar se va izola refuzând comunicarea cu exteriorul via un telefon care-l agasează cu soneria. Putem rezuma scena ca tabloul unei minți ascunse aflate într-o ascunsă încăpere. Și acțiunile lui Viorel din bucătărie sunt trunchiate, fragmentate așa cum și corpul său e desfigurat de

³² Ancuța Proca (2014: 47) analizează structura de fals *crime thriller* a filmului combinată cu stilul „observațional restricționat” (ceea ce am numit aici „imperfect perceptiv”). Această retorică ține de cadrul unui discurs despre capacitatea reprezentării cinematografului. Filmul lui Puiu este astfel citit ca un meta-film, un film despre filmul ca discurs. Discursul cinematografic, în interpretarea lui Proca și în viziunea lui Puiu, este fragmentar și incapabil de a reprezenta realitatea, o „cunoaștere parțială” (60) care nu poate atinge pragul comunicabilității (69). Este ceea ce identificam ca *hymenal* în capitolul destinat condiției lui Lăzărescu.

secționare. Fereastra bucătăriei lui Viorel nu se deschide către un peisaj, ci către un spațiu alb sau către un exterior puțin inteligibil.



Camera de filmat reduplică / clonează conținutul mental al psihoticului. Lumea exterioară este îndepărtată și ascunsă în spatele unui perete obstacol ce împiedică vederea și înțelegerea. Bucătăria lui Viorel este un spațiu interzis, un „acolo” îndepărtat. Ecranul cinematografic ne aduce în poziția mentală a psihoticului. Vedem lumea lui Viorel prin prisma (metaforică) a modului său somnambulist de a viziona lumea din jurul său. Ca și în *The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) suntem în fața unei viziuni expresioniste ce profilează o lume interioară / mentală desfigurată, strâmbă și patologică. Profilarea de pe ecran este o metaforă a unui conținut psihic desfigurat.



A ucide în bucătăria socrilor sau a trebălui prin bucătăria proprie sunt acțiuni care au același statut insignifiant și lipsit de afect. Consecințele actelor comise dincolo de zid sunt incompreensibile psihopatului. Viorel are experiența unei *vederi fără afect*. El vede lucruri în jurul său, dar nu are și o reacție afectivă asociată relevanței și valorii obiectului perceput. În mod similar camera și profilarea cinematografică a diegezei ne interzice accesul la valențele emoționale ale protagonistului. Așa cum Viorel are un deficit de prezență în lume; adică suferă de o diminuare a prezenței subiective a lumii din jurul său și are o deficiență de înțelegere ori descriere corectă a emoțiilor tot așa camera de filmat nu poate accesa stările emoționale ale protagonistului. Camera doar ne poate poziționa în situația alterată a lui Viorel, cea a unui individ care are experiența sinelui din poziția exterioară a unui observator detașat al propriilor procese mentale. Camera *psihotică* a lui Puiu reflectă tocmai acest mecanism de depersonalizare și derealizare.³³

³³ Vezi Seth (2012: 9).

O bucătărie ca'n filme



Ca și în cazul lui Lăzărescu, camera de filmat se „refugiază” în spațiul întunecat al culoarului și lasă profilul protagonistului să fie figurat ca o umbră. Ca și în cazul lui Lăzărescu, fereastra bucătăriei se deschide către nicăieri, spațiul lateral din interiorul camerei obscure – off-cadrul – nu e vizibil și este marcat ca fiind inaccesibil prin liniile compoziției punerii în scenă, iar deschiderea ușii de la intrarea în încăpere duce doar către un loc de trecere întunecat. Desigur că metaforic similitudinea cu dispozitivul cinematografic sare în ochi. Corespondențele sunt perceptibile: bucătăria – decorul și spațiul diegetic, ancadramentul ușii – cadrul și ecranul cinematografic, coridorul – sala de cinema. Pe de altă parte, este tot atât de evidentă similaritatea mașinii cinema cu mașina psihică. În majoritatea cadrelor care-l reprezintă pe Viorel în acest decor îl vedem doar într-o poziție dorsală care ne ascunde privirii sentimentele sale, expresia vieții sale mentale. De o manieră complice, camera de filmat (care se dezvăluie privirii spectatorului prin privirea la cameră a personajului) se manifestă sub forma unei camere dotate cu trăsăturile mișcării unei entități invizibile în sine, dar care poartă semnele subiectivității psihice. Această cameră ostensibilă aduce cu sine o ambiguitate de situație a reperelor cu care filmul devine inteligibil spectatorului. Nu știm dacă Viorel întoarce spatele camerei (el se ascunde) sau camera, cu o mișcare împrumutată eroului, ascunde profilarea feței personajului. Nu știm dacă Viorel operează asasinatul după zid sau dacă acțiunile sale sunt ascunse de o cameră complice, o „cameră psihotică” (vezi Deaca 2013). Viorel se ascunde în interiorul bucătăriei unde „omoară” telefonul care-l sună, îl cheamă insistent. Într-o altă scenă, tot după zidul bucătăriei își împușcă socrul.



Femeile slujnice spală cadavrul femeii decedate din *The White Ribbon* (Michael Haneke, 2009). Compoziția este reluată în compoziția finală din *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005).

Ca și în *Aurora*, la Haneke camera de filmat păstrează o stranie distanță față de scena confruntării personajului cu cadavrul. Obstacolul interpus între camera de filmat și subiectul scenei îndepărtează accesul posibil al spectatorului la semnificația evenimentului. Restricția oculară atrage atenția asupra unei trasături de subiectivitate a camerei de filmat care nu are darul omniscienței și care nu poate accesa o realitate exterioară decât fragmentar.

Mecanismul psihic al protagonistului psihotic este identic cu mecanismul filmului. Asasinul psihotic este chiar cinematograful ca dispozitiv de vizionare ori de pulsione voaieristă a omorului. A vedea ca la cinema sau a experimenta psihoza converg către actul de voaierism incomunicabil (care se retrage din comunicarea intersubiectivă) și actul de violență operată asupra corpului celuilalt devenit astfel obiect. Corpul uman (socru sau soacra uciși de Viorel) și obiectul cotidian (telefonul) sunt obiecte pure care, serializate, sunt destinate a fi anulate prin violență. Cinematograful lui Puiu, via camera psihotică, operează această ascundere a realului și operează o violență asupra obiectului filmat. Obiectul filmat este, prin actul filmării și reproducerii sale pe ecran, anulat, deturnat, fragmentat și eliminat din cadru. Abiect, obiectul privirii este deopotrivă atractiv (incită dorința lui, „doresc să văd omorul”, să văd ce e după zid, să văd monstruosul), dar și repulsiv (ascund privirii realitatea pe care nu o pot suporta). Zidul opac și confuz abstract al bucătăriei – produs al unghiului de vedere al camerei de filmat, dar și loc unde Viorel se ascunde – este cadrul cinematografic și psihic care incită dorința către realitatea resimțită ca abiectă și elimină insuportabilitatea realului perceput ca dezgustător.³⁴

Personajul lui Cristi Puiu, Viorel, este familiar, tipic, și în același timp, străin, straniu. Limitele percepției și obstacolul reductiv al câmpului vizual indică limita viziunii. Ceea ce este vizibil este limitat. Diegeza reprezentată și locuită de personaje are un aspect de non-transparentă, de obtuză opacitate și fragmentare. Camera lui Puiu din *Aurora* nu ocupă același spațiu cu personajul, așa cum personajul nu se află în aceeași „cameră” cu lumea care-l înconjoară. Între personajul psihotic și lume este interpus un cadru care proiectează lumea într-o altă cameră – ca într-o mișcare de transtraveling în care, paradoxal, obiectul viziunii se apropie sub sentimentul îndepărtării. Camera (de filmat) din *Aurora* scrutează drama și personajul, dar, totodată, le transpune într-o secundă camerei în care nu poate locui. Spațiul reprezentat este ilocuibil așa cum, pentru personajul filmului, spațiul celorlalți este de asemenea ilocuibil; privirea și ego-ul său sunt situate în cealaltă cameră. Subiectul și obiectul viziunii, comunicării și dialogului sunt permanent clivate de un prag ce nu permite coprezența lor în

³⁴ Conform unei teorii propuse de Appleton (1975) – *prospect refuge theory* – în contextul relației dintre un observator uman și peisajul natural, oamenii, în urma evoluției, preferă vederile asupra unui obiect realizate din punctul de observație *maxim informațional* și *maxim apărat*. În urma evoluției, oamenii preferă punctele de vedere care le conferă maximum de siguranță față de eventuali predatori și optimul vizual asupra scenei. Imaginile care utilizează formula *cadru în cadru* conferă o siguranță mai mare spectatorului. Pornind de la acest grad zero de siguranță indusă spectatorului se pot constata devierile de filmare / cadrare ce-i instituie spectatorului o tensiune și o nesiguranță cognitivă. Vezi și Jullier (2002: 93/108) care menționează studiile medicale ce constată cazurile pacienților care recuperează mai repede șocul post-operatoriu dacă se află în camere cu ferestre îndreptate către copacii din parc. În aceeași ordine de idei, putem constata diferența dintre ferestrele diegetice care se deschid către un exterior de peisaj natural și reconfortează psihic și ferestrele care sunt închise și opace (care nu duc nicăieri) și care sunt asociate stării psihice de tensiune și nesiguranță a personajului. Spectatorul, în oglindă, va resimți o stare similară de disconfort psihic. Și aici fac referire la lungul șir de ferestre „opace” din Noul Cinema Românesc.

aceeași cameră. Desigur că amintirea intertextuală a filmului lui Luis Bunuel *Îngerul exterminator* (Luis Bunuel, 1962), unde personajele nu pot trece de un prag imaginar reprezintă un reper. Și noi și personajul recunoaștem o lume tipică, recognoscibilă și inteligibilă, care însă e distanțată și, ca atare, stranie și opacă înțelegerii. Cu cât mai familiară pare lumea, cu atât mai străină se manifestă a fi: atât pentru personaj, cât și pentru spectatorul filmului. Atât personajul, cât și spectatorul – poziționat mental și scopic de camera de filmat – sunt martorii evenimentelor amenințătoare din încăperea adiacentă.

Poziția și perspectiva camerei de filmat a lui Puiu imită în oglindă condiția mentală a personajului: izolat, despărțit de comunicarea cu semenii și, mai ales, aflat în fața unei opacități care interzice accesul vizual optim la o scenă. Filmul reprezintă personajul în această condiție și, totodată, poziționează – cu ajutorul indicilor vizuali ai poziției camerei – spectatorul în starea mentală și vizualizantă a personajului. Filmul este un discurs despre un personaj alienat și, în același timp, un discurs el însuși alienat. Știm din experiențele de izolare că această stare produce depresia și alienarea subiectului uman. Izolarea socială implică activarea ariilor corticale dedicate procesării durerii. Izolarea și refuzul social produc durere și alienare subiectului (Eagleman 2015: 138). Acest lucru, însă, ne determină să tragem o concluzie nu prea favorabilă modului de recepție a filmului Noului Cinema Românesc. Filmul Noului Cinema este considerat un film de artă destinat unui public avizat, unor cunoscători ai artei filmului și nu consumatorului de film obișnuit. Altfel spus, el este un film dedicat unei „elite” intelectuale. Posibil, dar constatăm că stilistica Noului Cinema respinge o reacție de atracție oricărui spectator care consumă acest gen de film. Spectatorul este adus în poziția alienantă și de suferință a unui personaj alienat. Cu alte cuvinte, filmul nu numai că descrie starea de suferință, ci o și provoacă. Rezultatul este că acest gen de film cere un efort de suprimare a emoțiilor negative, disforice, pentru a descoperi plăcerile raționale ale expertului în cultura audiovizuală. Acest gen de film este o pastilă amară care nu poate fi consumată multă vreme. O perioadă ea are atracția noutății, dar rămâne în categoria de artefact ce îi provoacă spectatorului un sentiment de rejecție (nu de atracție hedonistică). Altfel spus, spectatorul care evită sala de cinema nu poate fi acuzat de lipsă de cultură. El doar reacționează și citește corect filmul disforic. Un film care nu-și seduce spectatorul nu se poate aștepta, în aceste condiții, ca acesta să reacționeze altfel. A simți o durere fizică sau socială rămâne un lucru neplăcut și Noul Cinema caută tocmai acest gen de reacție emoțională din partea spectatorului. Însă acest gest respinge consumatorul a cărui existență este necesară pentru ca un film să existe. Filmul este o realitate cognitiv-emoțională, nu o bucată de peliculă pasiv depozitată într-o bobină metalică. Experiența cinematografică tipică este socială și nu una de exclusiune din grup.

Filmul Noului Cinema evită implicarea puternic emoțională a spectatorului. El susține o curiozitate distantă față de ceea ce e reprezentat pe ecran și descurajează atitudinile empatice sau simpatetice cu personajul. Stilistica acestui gen minimalist implică reducerea utilizării palierului emoțional al filmului. Această componentă nu poate fi eliminată, dar poate fi atenuată. Narațiunea îi provoacă spectatorului o reacție de interes și de simpatie / antipatie față de comportamentul unor personaje sau altele. Componenta emoțională e prezentă în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), dar redusă la o expresie minimă. Lăzărescu, din *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005), de exemplu, nu este descris ca o victimă, ci are trăsături care împiedică empatia: este murdar și dezordonat sau bea necumpătat. Pe scurt, el are aerul unui cerșetor. Pe de o parte, narațiunea îl pune în poziția victimei ce licitează sentimente de compasiune și, pe de altă parte, îl descrie ca un individ generator de dezgust (antipatic). Viorel din *Aurora* (Cristi Puiu, 2010) are caracteristicile personajului negativ și respingător. Însă indicii de modulare ai unei reacții emoționale nu sunt utilizați. Deși dorește, în mare, să fie un gen de film educațional – în măsura în care îi indică spectatorului o stare de fapt instituțional socială – filmul minimalist nu potențează rolul jucat de emoții pentru a crea un impact afectiv articulat.

Pentru a fi înțeles, filmul Noului Cinema trebuie să fie experimentat alienant și disforic, ceea ce, în cele din urmă, îi determină caracterul experimental. Și, ca orice film experimental, acesta se proiectează în marginea atipică și muzeografică a cinematografiei. Respingerea de

către public a acestui gen de film nu reprezintă o lipsă de cultură sau un handicap intelectual al spectatorilor, ci este marca unei predispoziții neuronale naturale care ne asigură supraviețuirea ca specie socială și ne valorizează relațiile de apropiere și de grijă mutuală. A evita experiența acestui gen de cinema este, din această perspectivă, tocmai lectura adecvată și nu trebuie culpabilizată. Retorica obiectului film este paradoxală: ne invită să trăim experiența alienantă și respingătoare a unui individ exclus din grupul social. Cu alte cuvinte, ne cheamă pentru a ne respinge. Există și experimente cinematografice de artă care funcționează contra curentului și care exploatează sistematic „estetica urâtului”. Publicul cărui îi este destinat artefactul rămâne, însă, istoricul de film și membrul juriului de festival care caută noutatea, inovația și experimentul artistic.

Violența cinematografică

Eugenie Brinkema, referindu-se la cinematografia lui Michael Haneke, vorbește despre o relație de tip alegorie ce provine din mitul platonice al cavernei. Prizonierii din cavernă iau drept realitate umbrele de pe peretele grote și nu conștientizează iluzia și minciuna din percepția falsă. O secundă metaforă îl interesează pe Brinkema în discuția sa despre violență la Haneke. Conținutul imaginii dezvăluie faptul că subiectul dorește să privească „viziunea abjectă a cadavrului” (Brinkema 2010: 354). Acest model alternativ ne dezvăluie o retorică textuală a viziunii cinematografice: această privire lipsită de iluminare este marcată de „supraproximitate cu ororile minuscule ale realului (și cu extazul persistent, obstinat)”. Această viziune a violenței realizate, îndeplinite, este în sine violență și produce un act de violență. Protagonistul lui Puiu este atât un martor al violenței pe care o îndeplinește, cât și un actor al ei. Spectatorul acțiunilor lui Viorel este, la rândul său, un martor al violenței, dar și un actor al ei prin actul privirii. Plăcerea cinematografică este un derivat al dorinței de violență care creează corpul filmului și corpul victimei. Pentru Brinkema, ambivalent, imaginea este atât o „imagine a violenței” (o reproducere și o banalizare a reprezentării violenței), cât și o „violență a imaginii” care produce acest corp violent. Corpul cadaveric – obiect al violenței personajului din film și obiect al dorinței fascinatorii a spectatorului – este situat în afara cadrului filmic. Cadrul filmic exprimă violența prin absența sa de pe ecran. Excluziunea corpului victimei din cadru este tocmai violența filmică ce reproduce în oglindă gestul personajului care elimină din istorie corpul victimei.³⁵

Camera care recadrează din obscuritatea anticamerei realul și corpul protagonistului ne oferă spectacolul intervenției violente asupra realității. Acest dispozitiv de vizionare la care asistăm ca spectatori ai filmului este un mecanism care distorsionează, ascunde și incită la o viziune a corpului molest de realitate. Așa cum Viorel, asasinul psihopat, nu mai are acces la realitate, așa și noi, spectatorii din sală, nu mai asistăm la o realitate, ci la punerea în scenă, la decupajul corpului realului operat de către o cameră ce exercită un act de violență. Noi – ca și Viorel – asistăm la o realitate interpusă, cea a violenței aparatului de reprezentat asupra realului. Imaginea obiectului e distinctă de obiect (e o anticameră) și operează o violență asupra obiectului de care se detașează. Clivajul dintre imagine și obiect este exercitat cu intensitatea violenței cu care imaginea îndepărtează obiectul reprezentat. Cu alte cuvinte, dorința de a „atinge” obiectul reprezentat nu duce decât la o îndepărtare a lui în profitul imaginii care i se substituie. Altfel spus, în loc să vedem corpul victimei lui Viorel (cadavrul soacrei sau al

³⁵ Vorbind despre cadrele din filmul lui Haneke, *Benny's Video* (Michael Haneke, 1992), ce reprezintă cadre goale ale încăperii în care Benny și-a omorât prietena cu câteva clipe înainte proiectează corpul victimei ca „substanță a spațiului off-cadru într-un plan în care vorbește violența prin absența acestui corp din imagine” (Brinkema 2010: 358).

socrului) nu vedem în cadru decât spațiul scenografic care înconjoară scena dramatică a acțiunii violente (zidul locuinței). Viorel, în filmul lui Puiu, nu are acces la obiect, ci doar la un substitut care elimină și îndepărtează obiectul viziunii. De asemenea, Lăzărescu nu ajunge să atingă moartea ca stare, ci are experiența morții ca proces continuu – de la începutul până la finalul filmului. El nu ajunge în final la starea cadaverică, ci doar rătăcește în purgatoriul indefinit al morții ca proces – nici viu, nici mort. Moartea nu este, la Puiu, un *stasis* final, sculptural și imobil, ci un proces, o călătorie fără final. În secvența epilog a filmului, protagonistul, întins pe patul de spital mișcă, dar nu prezintă niciun simptom final de *rigor mortis*. Imaginea corpului extras din cadru sau a corpului muribund este fascinantă în măsura în care operează o desfigurare și o substituție a realului. Imaginea anihilează violent obiectul viziunii și se inserează ca forță de distrugere și, ambivalent, de „arătare”. Totodată, paradoxal, imaginea elimină obiectul și trimite la el. Imaginea revelă faptul că nu e nimic de revelat (Brinkema 2010: 367). Sensurile lui *arătare* sunt relevante în discuție. Tranzitiv, gestul de a arăta indică un obiect exterior fără de care imaginea nu ar avea conținut și nu ar fi de conceput, dar intransitiv arătarea, substantivat, este o entitate de sine stătătoare. O arătare se dă viziunii ca formă de vizionat. O arătare este, îndeobște, o figură fantomatică de fascinație și teroare. Ea ține de acategorialul monstrului și de forma strigoiului, a umbrei din spațiul de dincolo. Imaginea filmică, drept *arătare*, este o manifestare a terorii, *horror film*.

Pe de altă parte, Viorel este un spectator al spectacolului realității. El este poziționat ca un alter-ego al spectatorului filmului însuși. Crimele săvârșite, exteriorul aflat dincolo de cadrul parbrizului automobilului și imaginile de pe ecranul de televizor sunt, pentru acest personaj-spectator, similare. El nu mai distinge între ceea ce este intim legat de concretețea umanului și ceea ce este doar o imagine, o formă indiferentă la conținutul reprezentat. Camera de filmat – ca alter-ego al spectatorului care percepe imaginea de pe ecran – și unghiul pe care îl adoptă față de diegeza sunt o reluare a conținutului mental al psihopatului. Discursul estetic al lui Puiu devine o critică a dispozitivului cinema care aduce spectatorul în poziția psihică a protagonistului psihopat. Punctul de vedere al ecranului / camera de filmat se detașează de umanitatea unui punct de vedere asupra realității. Mediarea operată de dispozitivul cinema și de ecranul cinematic produce atât o alienare a obiectului reprezentat pe ecran (diegeza), cât și a subiectivității inerente subiectului care percepe imaginea. Perspectiva camerei devine manifestarea inumanului, a artificialității unui mecanism medial, a unui dispozitiv de reprezentare clinic-abstract ce nu mai conține afectul, concretitudinea valorilor și situația particularului individului uman. A vedea este o formă de deresponsabilizare, de desensivizare, de dezumanizare psihotică. Puiu, metafilmic, face o critică a situației spectatoriile pe care o adoptăm noi, cei din sala de cinema sau din fața ecranului televizual. Produsul viziunii cinematice este un spectator care nu mai are o legătură de afect și responsabilitate cu abjectul sau cu violența reprezentată pe ecran.

O scenă simptomatică pentru inserția (metatextuală) a protagonistului în interiorul dispozitivului cinematografic (mașina cinematică), este cea în care Viorel urmărește peisajul exterior, din mașină, prin luneta automobilului. Metafora dispozitivului cinematografic în care habitacul automobilului este echivalat cu sala de cinema (poziționarea spectatorului față de imaginarul de pe ecran) sau cu camera de filmat a regizorului-autor în relație cu realitatea exterioară susține interpretarea acestei scene. Dincolo de geamul automobilului lui Viorel, realitatea exterioară este fie blurată (difícil de accesat dat fiind că ecranul cinematic introduce un voal, un obstacol ce împiedică vizionarea) fie devine clară, dar, concomitent, imaginea ochilor lui Viorel reflectată în oglinda retrovizoare devine ea blurată. Psyche-ul protagonistului – reprezentat metonimic de ochii săi ce, am putea spune, reprezintă, conform motivului literar bine-cunoscut, „ferestrele sufletului” – devine opac, neclar și inaccesibil spectatorului. Sub presiunea dispozitivului cinema, corpul protagonistului este fragmentat, decupat și inserat în cadrul format de oglinda retrovizoare sau chiar de ecranul filmului, iar conținutul său psihic e obliterat prin blurare de ecranul format de luneta automobilului atunci când imaginea de exterior devine clară. Într-un joc de oglinzi și corelări în chiasm, „realul”, ecranul cinematografic și conținutul psihicului sunt, rând pe rând, aneantizate în procesul de reprezentare de tip discurs

cinematografic. Modelul acestei metafore poate fi identificat la Michael Haneke în secvența de generic din *The Seventh Continent* (Michael Haneke, 1989) și îl regăsim în epilogul filmului lui Cristian Mungiu, *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012).



Aurora (Cristi Puiu, 2010).



Cristian Mungiu, *După dealuri* (Cristian Mungiu, 2012).



The Seventh Continent (Michael Haneke, 1989).

Dacă vom menționa câteva din interogațiile lui Michael Haneke despre relația dintre reprezentarea cinematică și realitate, putem configura o perspectivă de interpretare a filmului lui Puiu.

„Este adevărul suma a ceea ce vedem și auzim? Poate fi reprezentată realitatea? Pentru un observator, ce anume face ca obiectul reprezentat să fie real, credibil sau, mai precis, să merite să fie crezut? ... În lumea filmului sunt iluzia și înșelăciunea gemeni sau doar elemente apropiate? ... Reprezintă fragmentul răspunsul estetic la natura incompletă a percepției noastre? Reprezintă montajul simularea întregului? Este precizia o categorie estetică sau morală? Poate aluzia să înlocuiască descrierea? Poate fi ceea ce se găsește în afara cadrului mai precis decât ceea ce este în interiorul cadrului cinematografic?” (trad. mea) (Michael Haneke, „A Letter to Producer Marin Karmitz from Writer / Director Michael Haneke”, apud Stoehr 2010: 480).

Viorel este prins în capcana propriilor procese mentale inaccesibile audienței. Identificarea spectatorului cu punctul de vedere al camerei oferă calea către înțelegerea modului în care personajul, la rândul său, înțelege lumea exterioară lui. Și personajul și spectatorul au experiența dorinței de a vedea ecranul cinematografic, care arată și ascunde / întreține vie dorința de a vedea. Într-un spectacol de *peep show* sau de *strip tease*, a ascunde corpul erotic produce potențarea dorinței prin eludarea obiectului dorinței. Obiectul dorinței este, în cazul asasinului în serie, Viorel, omorul abject. Asasinatul socrului are loc în spatele zidului care nu lasă să se vadă corpul victimei (auzim doar sunetul puștii). Violența omorului este absentă ca obiect reprezentat în imagine, dar, concomitent, devine un factor imanent imaginii cinematografice în sine. Violența absentă pe ecran este violența pe care o instituie imaginea cinematografică tocmai în modul de a eluda realitatea pe care ar trebui să o reprezinte. Și spectatorul, ca și protagonistul filmului, este sub atracția dorinței scopice vinovate de a vedea omorul. Suntem în aceeași stare mentală și de afect ca și personajul. Ca și copilul freudian care spionează pe gaura cheii scena sexuală primitivă a părinților, așa și spectatorul și personajul filmului se găsesc impulsionați de dorința de a vedea violența și omorul. O stare conflictuală ia naștere din coexistența schizoidă dintre pulsivitatea voajeristică de a vedea omorul ca martori și spectatori și cerința morală de a evita și împiedica crima și violența. O cameră psihotică

generează o stare de disonanță cognitivă instaurată între cerința morală și starea de martor avid de imaginea violenței. Atracția și repulsia coexistă în conflict. Spectatorul are de rezolvat dilema acțiunii psihice contradictorii. Atracția satisfactorie a dorinței scopice e potențată de repulsia manifestată ca cenzură, cenzură, obstrucție, obstacol și elipsă. Camera din *Aurora* este situată, ca în scena introductivă din *Moartea Domnului Lăzărescu*, în cealaltă încăpăre, în anticamera întunecată a *psyche*-ului. Ea incită dorința de a vedea, dar și menține distanța discretă care excită implicarea morală în scenă.

Mecanismul psihic spectatorial ar fi următorul: refuz implicarea în scena violenței pe baza unei judecăți morale și adopt o distanță scopică (mă ascund în spatele zidului în cealaltă cameră), dar totodată sunt deja activ în scena violenței ca ecran al reprezentării cinematografice a violenței, ori ca manifestare a camerei de filmat care instituie violența înseși. Ceea ce este în „cealaltă cameră” și ceea ce este eludat de elipsă (adică crima) este abjectul „uitat” de către psihopatul care ține la o distanță confortabilă realitatea, dat fiind că mintea sa nu este în aceeași încăpăre cu obiectul violenței. Psihopatul ține la distanța uitării în cealaltă cameră violența asupra obiectului dorinței. Spectatorul repetă această poziționare psihică și are de rezolvat această disonanță cognitivă a thrillerului. Pe de o parte, e atras de diegeza violenței și, pe de altă parte, ignoră sau construiește un alibi, o narațiune ce justifică actul vinovat al voaierismului. Un clivaj ia naștere între ceea ce vezi – „văd actul crimei” – și ceea ce spui – „văd un film despre o crimă”.

Cinematograful este și el conceptualizabil în termenii acestui clivaj în care, pe de o parte, avem prezența imediată, generatoare de afecte fără diferență față de stimulii realității cotidiene și, pe de altă parte, avem un discurs, un limbaj de editare și montaj ce înlocuiește realitatea în favoarea discursului.

Coexistența celor două impulsuri generează o dialectică menită a reduce disonanța cognitivă și a crea o poziționare auto-reflectivă. Ne amintim că Michael Haneke genera o reacție similară reacției spectatorului filmelor sale în *Benny's Video* (Michael Haneke, 1992) sau *Funny Games* (Michael Haneke, 1997). Personalitatea psihotică a spectatorului – ca poziționare spectatorială – este scindată în două direcții; una este imperios atrasă de diegeza violenței și una este o narațiune raționalizantă care justifică actul de vizionare – violență el însuși. Nu este vorba despre un *verfremdung's effect* de genul celui teoretizat de Bertolt Brecht cât, mai degrabă, de o formă de trezire a conștiinței spectatorului față de propria sa poziționare. Spectatorul este alienat – precum personajul asasin psihotic și camera care ghidează poziția spectatorului față de diegeza – față de un straniu obiect. Obiectul straniu conține atracția violenței și reacția amnezică a abjectului. Spectatorul lui Puiu este condus să contemple propria sa condiție spectatorială, adică acest straniu obiect bicefal. Vorbind despre poetica ce se poate desprinde din lectura filmelor lui Michael Haneke, Metelmann afirmă:

„Ca și în cazul lui Brecht, această deplasare de la psihologia individuală la *gestus*-ul unei persoane (un concept central în estetica lui Brecht) înseamnă denaturalizarea, și deci, aducerea în conștiință ca artefact social a obișnuințelor și a modului economic al capitalismului târziu. Scopul (din nou cu Brecht) este acela de a garanta autonomia subiectului critic, de proveniență iluministă, prin instituirea lui ca spectator și prin emanciparea cunoașterii și opțiunilor cu care acesta poate gestiona lumea” (Jörg Metelmann 2010: 168).

Se poate argumenta că Puiu, ca și Haneke, refuză să ofere o soluție tensiunii create de film / camera de filmat / eranul cinematografic și „irită judecata morală și estetică a spectatorului fără a oferi răspunsuri” (Metelmann 2010: 169). Se poate continua această linie de gândire și putem considera că ceea ce îndepărtează spectatorul român de filmul Noului Cinema ține de o atitudine programatică a regizorilor (Mungiu și Puiu în primă instanță). Ei, ca autori asumați ai discursului cinematografic, susțin o poetică a confruntării spectatorului cu ceea ce este urât sau neplăcut în realitate realizată tocmai prin punerea în proeminență a aspectelor neatractive ale diegezei, ale universului ficțional reprezentat. Speranța ar fi că acest mod de cinema de „artă” ar

putea determina o atitudine socială sau o schimbare de mentalitate a spectatorului. De unde acest nedeclarat, dar implicit demers de educație al unui nou film socialist. Altfel spus, acest gen de film urmărește să facă un act discursiv persuasiv, educativ. Din nou Haneke poate fi citat pentru a explicita demersul acestui grup de cinești.

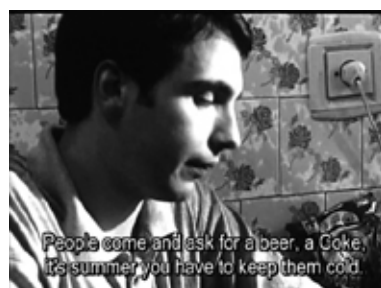
„Cred că poate fi greu de negat faptul că fiecare istorie ficțională, oricât de criptică sau oribilă este o bagatelă în comparație cu oroarea care ne lovește în realitate. Pentru a vedea acest lucru nu trebuie să fii un pesimist – e suficient să fii mai mult sau mai puțin treaz... Ceea ce este pozitiv nu poate fi decât cererea necruțătoare de adevăr personal. Numai că adevărul nu mai este frumos. Așa cum Nietzsche afirma în secolul trecut: `Pentru un filozof este nedemn de a spune că frumosul și ceea ce este bun sunt același lucru. El trebuie să adauge că adevărul este de respins. Adevărul este urât`” (trad. mea) (din Franz Grabner și Michael Haneke, 2008: 11-24, apud Stoehr 2010: 489).

Stoehr vorbește despre faptul că Haneke evocă o formă de nihilism a anxietății sau groazei în fața a ceva lipsit de formă specifică, „nu un obiect specific sau o amenințare dată, ci chiar ceea ce poate fi lipsa de sens sau „nimicul”, care pare că se inserează în viețile noastre în anumite momente” (489). Anumite personaje din filmele lui Haneke resping orice formă de rațiune și adevăr și, dat fiind că nu sunt angajate într-o formă rațională de comunicare, ajung să pună în act forme paroxistice de ură sau de dispreț de sine. Continuând sugestiile lui Stoehr, am putea vorbi despre faptul că, în filmele lui Haneke Răul nu are chip. Vedem doar efectele acestui fond fără o formă definită al ororii și urii distructive. Cu alte cuvinte, acesta este reprezentat în filmele sale de o manieră abstractă, ideatică și se poate rezuma la condiția umană sau la media (video sau filmică) ca atare. Personajele lui Haneke nu personifică sau întrupează Răul (ca reprezentările diavolului în filmul / literatura populară), ci sunt bântuite de acest conținut fără formă.

În cazul filmelor din Noul Cinema coexistă două tactici discursive. În primul rând, se poate percepe o formă de a reprezenta Răul ca o esență schematic abstractă ce dictează condiția umană provenită din poetica lui Haneke. În al doilea rând, Răul capătă forme mai concrete de reprezentare ce identifică destul de clar agentul care produce răul social. Astfel, instituția medicală, polițistă, a bisericii sunt, rând pe rând, desemnate ca factori generatori ai in justiției și ai victimei. Pe de o parte, avem o lectură în termenii răului ca trăsătură definitorie a condiției umane și, pe de alta, o lectură în termenii criticii sociale. Deschiderea discursivă a acestor filme tinde fie spre mesajul alegoric universalist uman în care Răul este inexplicabil, fie spre identificarea manifestărilor sale instituțional concrete care provoacă răul. Avem fie o alegorie cu vocație universalistă, fie o alegorie socială.

Marfa și banii





În *Marfa și banii / Stuff and Dough* (Cristi Puiu, 2001) personajele sunt înghesuie într-o mică bucătărie. Fiecare este ocupat de o acțiune: mișcă obiecte, mănâncă, vorbesc și, cu un ritm alert, alternează posturile de dialog. O mișcare frenetică aproape că se izbește de camera de filmat. Toată această agitație are loc în jurul unei bunici mute care trebuie să fie hrănită și care pare inertă și imobilă în contrast cu mișcarea corpurilor care o înconjoară. De această dată, nu obstacolele de decor obstrucționează vederea camerei de filmat, ci planurile excesiv apropiate. Cadrul apropiat împiedică, din nou, vederea planului sintetic de situație. Scena pare să fie încercarea nereușită a cuiva care dorește să realizeze un portret de grup cu alegerea greșită a unui cadru apropiat care, inevitabil, ratează în mod constant punctul de interes și viziunea de ansamblu a localului. Astfel, camera ratează vocile off-cadru și se adaptează permanent *post-factum* pentru a panorama din nou și din nou. Nervozitatea acestei fragmentări perceptuale este tradusă mai apoi în confuzia și lipsa de informații pe care o dețin personajele de-a lungul călătoriei lor. Personajele vor fi obligate de-a lungul călătoriei să conviețuiască cu incertitudinea și misterul. Ei nu știu ce se găsește în pachetul cu „medicamente” pe care-l au de transportat în București, nu cunosc realele intenții ale comanditarului (este el un protector sau un dușman) și nu cunosc identitatea și intențiile agresorilor de pe drum. Camera și protagonistul nu ne oferă informația optim informativă. Acest cuplu doar încearcă să se adapteze la o scenă care constant se schimbă și care nu poate fi accesată decât cu ajutorul unor fragmente care mai mult dau naștere unor întrebări decât să dea răspunsuri.



Personajele sunt profilate din profil – nu dintr-o perspectivă frontală. Nici un cadru nu reflectă o poziție de privire subiectivă (POV), ci una care evită privirea expresiei din față. Contactul dintre priviri obținut via perspectiva mental-afectivă a unuia dintre ei este evitată. Nu avem acces la modul în care mama sau fiul îl văd pe celalt dat fiind că, stilistic, filmul nu utilizează planul subiectiv. Tăietura cadrului impune o separație categorică între mamă și fiu. Fiecare are un cadru monadă separat de al celuilalt. Ei nu formează împreună un plan cinematografic și nu sunt incluși în aceeași lume.

După o oră de film, protagonistul, tânărul Ovidiu, se întoarce în bucătăria familială. Acum, aici nu se mai găsesc decât el și mama. Are loc un cadru apropiat (portret) și un panoramic rapid între ei. Epilogul este focalizat asupra protagonistului care nu va răspunde întrebărilor mamei. Opac dialogului și întors către sine, tânărul s-a izolat de frenezia corporală a scenei bucătăriei de la începutul filmului. Schimbarea de regim stilistic e perceptibilă: mișcarea

corporală și a camerei de filmat e mai lentă, privirea protagonistului este în interiorul cadrului și indică detașarea sa de acțiunea off-cadru. El s-a detașat din magma corpurilor ocupate de o mișcare continuă și neclară. Întoarcerea către experiența reflectivă este deja un indice al maturității. La finalul filmului, condiția protagonistului este similară cu cea a lui Lăzărescu, ori Viorel. El a suferit agresiunea unui Rău (dezordinea patologică mentală, maladia, corpul medical incompetent, dealerul de droguri) care ubicuu este atât în interiorul său, cât și în afara sa. Complice la un asasinat despre care nu are curajul de a mărturisi, tânărul nu mai poate vorbi și, prins în cursă, nu mai poate avea inițiativa acțiunii. El este prizonierul unui Rău interior (precum personajele lui Haneke din majoritatea filmelor sale). Răul este penetrant și își are locul interior și exterior sub aspecte și forme înșelătoare. Spectatorul este într-o situație similară. El este prins în cursa complicității lipsite de posibilitatea denunțului ori a acțiunii reparatorii. El este situat într-o altă cameră, doar spectatorul acțiunilor Răului. Se poate spune că Puiu, precum Haneke în filmul european, încearcă o operație taumaturgică prin instilarea corpului audienței cu substanța otravei și a antidotului distanței autoreflexive. Aceasta este textura *pharmakon*-ului, conștiința tragicului la modul parabolei.

„Pentru Haneke sentimentul de coșmar al neputinței în fața lucrurilor tragice, deși ești responsabil pentru acestea, caracterizează situația lumii în care ne aflăm. Cu toții suntem responsabili, dar incapabili de a schimba direcția autobuzului în care ne aflăm – cu toții în Europa, cu toții cei din așa numita lume primă. O situație penibilă ne apasă, aproape de nesuportat dacă stai să te gândești la ea, dar, cu toate acestea, autobuzul continuă să înainteze” (Wray 2007, apud Metelmann 2010: 183).

Dar, rămâne de menționat că perspectiva discursivă a filmelor lui Puiu ține de afirmația imposibilității obținerii reparației, justiției. Arta și filmul nu pot obține și nu pot susține o reparație a agresiunii injuste. Noul Cinema, mai general spus – cu referire și la filmele lui Cristian Mungiu ori Corneliu Porumboiu – se detașează de responsabilitatea în fața societății aflate în criza inechității și a maladii sociale. Responsabilitatea este delegată spectatorului și discursului exegetic critic.

Sieranevada

Contextul

Sieranevada (Cristi Puiu, 2016) reia și reconfigurează motivele prezente în filmele anterioare ale regizorului. În peisajul postapocaliptic al orașului acoperit de grafitti, gropi de șantier, agresiunea neconținută sonoră și umană, Lary, însoțit de soția sa emancipată, Laura, se îndreaptă spre apartamentul mamei unde va avea loc praznicul oferit în memoria tatălui defunct. Intrarea în ficțiune e realizată în plină acțiune – *cold open* –, dar suntem confrunțați cu o acțiune minoră, lipsită de importanță: un bărbat în stradă se întâlnește cu soția și caută să-și gasească automobilul în traficul aglomerat. Lipsa de emfază dată acțiunii și intrării în film este un indice al unei perspective simbolice. Personajul este un „oarecare” sau un „oricine”.³⁶

³⁶ Despre „intrările” line sau elaborate ori convenționale vs. abrupte – *in media res* – în ficțiune, vezi la Jullier (2015: 21-22).



Aparentul realism observațional se convertește încă de la primele imagini în vocația alegorică. Cuplul e prezent în automobil în două scene ce reiau figura *hymenală* a protagoniștilor înscriși în dispozitivul cinematografic. Pe de o parte, scena, metaforic, reprezintă peisajul urban abandonat din exterior (lipsit de uman, dar aglomerat de clădiri abandonate) și, pe de altă parte, profilează protagoniștii din spate într-un dialog al trupurilor contorsionate cu priviri peste umăr și, cu ajutorul oglinzii retrovizoare, captivi unui ancadrament ce fragmentează și izolează de un exterior. Cu alte cuvinte, scenotopul dialogului în automobil distorsionează trupul și-l fragmentează cu ajutorul unui cadru în cadru. Exteriorul este ambivalent: atât locul dezolării, cât și orizontul speranței (Laura caută călătoriile în spații exotice însă lipsite de familiaritate și însemnătate).



Personajele sunt închise în interiorul unui „dispozitiv” cinema. Ele sunt umbre profilate pe un ecran cinema și izolate de promisiunea unui exterior.



Camera de filmat poziționează spectatorul ca entitate în interiorul habitaculului și diegezei filmului. El este un participant tăcut și condamnat a fi claustrat între pereții automobilului sau apartamentului din film.

În continuitatea scenei introductive, filmul propune, sub forma unui *Kammerpielfilm*, imaginea umanității izolate în interiorul unui apartament de bloc ce, metaforic, reprezintă un fel de buncăr antiatomic ce protejează de nocivitatea exteriorului. Familia e reunită în labirintul unui apartament sub pretextul unui praznic: ritualul de tip rememorare, doliu și proiecție mesianică pentru viitor. „Corabia nebunilor” sau „bâlciiu deșertăciunilor” sunt alegoriile culturale pe care le evocă filmul. Supraviețuitorii unei catastrofe (absența tatălui defunct) sunt invitați la acest praznic pentru a consuma împreună cuminecătura sub forma împărțășaniei. Însă consumul praznicului e constant amânat, iar mâncarea e absentă ori provoacă un gest de lehamite.

Atmosfera de agresiune dintre necunoscuții din oraș e reprodusă între membrii familiei care, ca și cei din exterior, sunt obligați să coabiteze într-un spațiu aglomerat de corpuri și obiecte eclectice aflate în surplus și dezordine. Figura dispozitivului cinema e repetată frecvent în interiorul apartamentului în care camera de filmat este preferențial situată în întuneric, de unde poate „privi” personajele care, ca umbre, se profilează în „contre-jour” pe suprafața ecranului cu lumină (luneta automobilului, fereastra sufrageriei ori fereastra bucătăriei).

Simbolic, figura personajului scăldat în lumină ține de paradigma New Age a cultului luminii pe care, de exemplu, Steven Spielberg o repetă obsesional în cinematografia sa. Aceste personaje sunt orientate către sursa transcendentală a luminii – metaforic interpretabilă ca orizont spiritual. Spectatorul filmului, ca și personajul ce privește exteriorul printr-o fereastră ecran, sunt similar poziționați. Suntem în fața unui ecran care funcționează conform metaforei platoniciene a cavernei ce traduce inaccesibilitatea esențelor. Spectatorul are doar accesul la simptomele sau urmele esențelor figurate ca umbre pe un perete, tot așa cum și personajul deslușește cu greu un exterior blurat de un voal.



Personajul contemplă exteriorul luminat.



Figura-umbră spectrală a personajului se detașează pe fundalul luminii de dincolo de fereastră.



Eroul suferă o pierdere a luminii. De-a lungul filmului el are experiența amurgului, a trecerii de la lumina de zi, la noapte. Privirea sa este blocată de marginea cadrului așa cum perspectiva sa în viață este lipsită de speranță cristică.

Stilistica

Camera de filmat este antropomorfă. Ea e situată la înălțimea tipică a unui om, trădează mișcări de cameră pe umăr și urmărește complice „din spate” sau de aproape personajele care stau în picioare ori sunt așezate. Ea fie fixează de aproape un personaj în plan apropiat sau, atunci când indică o distanță scopică, lasă un obiect să se interpună între ea și subiectul filmat. Camera se deplasează puțin, dar panoramează frecvent și evită unghiurile maxim informaționale asupra scenelor. Camera evită planul de situație, iar spectatorul are dificultăți în a înțelege geografia locului. Unghiurile de vedere sunt motivate de antropomorfismul camerei de filmat: în picioare, într-un colț al încăperii, în spatele unui protagonist, aproape de urechea lui sau în camera adiacentă de unde urmărește drama, dincolo de ușă. A urmări acțiunea ce are loc dincolo de pragul ușii ține, evident, de paradigma metaforei cavernei platoniciene. Frecvent, drama sau acțiunea relevantă are loc off-cadru și poate fi sesizată doar *post-factum*. Camera va panorama pentru a recupera acțiunea care a avut loc sau care a început altundeva. Panoramarea frecventă și obstinația de a păstra punctul de vedere în interiorul întunecat al coridorului de trecere provoacă pierderea reperelor. Spectatorul nu știe de unde vin și unde se duc corpurile grăbite care deschid și închid ușile camerelor așezate circular față de culoarul de intrare central. Apartamentul are un marcat aspect de decor de film expresionist obținut din eliminarea reperelor arhitectonice ale interiorului apartamentului. Spectatorul nu are o imagine clară a poziției relative a încăperilor și nici a numărului lor. Are acest apartament patru camere sau cinci camere? Travelingul este o figură cinematografică interzisă în acest film. Accesul din coridor în interiorul încăperilor are loc prin tăietura de montaj care astfel nu este ocultată, ci evidențiată. Trecerea dintr-o încăpere în alta se face cu ajutorul unui hiat, al unei elipse. Fiecare încăpere e un container izolat ce nu permite trecerea lină sau continuă către celelalte. În interpretarea alegorică, același model al infernului ce provine din *Divina commedia* unde, în *Moartea Domnului Lăzărescu* / *The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005), fiecare cameră de gardă era o bolgie, aici după culoarul de trecere dincolo sunt înșiruite în carusel încăperile bolgii.

O altă figură recurentă în cinematografia lui Puiu constă în profilarea personajului prin interstițiul ușii care e deschisă către spațiul de dincolo, cel aflat în încăperea din față. Camera de

filmat e în întuneric în spațiul de aici. Lumina vine din exteriorul opus. Figura umană nu e descrisă și explorată explicativ de camera de filmat și rămâne o schiță dificil de interpretat. Figura e explorată din nou aici, dar cu ordonarea personajelor în adâncimea câmpului. În situații de acest gen, focalizarea camerei ghidează privirea spectatorului (pe modelul privirii unui martor apropiat al scenei care și-ar îndrepta privirea către un personaj sau altul). Spectatorul este *apropiat* de personaj, dar situat în spatele acestuia. Astfel, spectatorul nu are acces la expresia emoțională a protagonistului – precum în filmul narativ clasic. Spectatorul are acces la domeniul de acces mental al personajului, dar nu și la stările sale emoționale care, de această manieră, rămân opace. Emoția provocată de empatia cu personajul e atenuată. Această figură stilistică e frecvent utilizată de regizori ca Jean-Pierre și Luc Dardenne, Gus van Sant ori Alexei German și indică, programatic, refuzul stilisticii filmului narativ clasic. Totodată, deși ne îndepărtează de stările emoționale ale personajului în situația dramatică, camera ne apropie (ne imersează) de scena în care evoluează personajul. Spectatorul este invitat să-și focalizeze atenția asupra situației dramatic construite în jurul personajului și să evoce prin simulare sentimentele pe care le-ar trăi dacă ar fi plasat în acea situație. Ceea ce era explorat cu insistență în *Aurora* (Cristi Puiu, 2010). Reacția emoțională a spectatorului nu mai este ghidată de expresiile personajului și este liberă să experimenteze diverse opțiuni de scanare, explorare și trăire afectivă a situației la care este un martor implicat.³⁷ Percepția, cogniția și emoția spectatorului pot explora din interiorul diegezei diverse evaluări ale situației. Totodată, realizatorul filmului poate modula distanța exploratorie. Câteodată, spectatorul se simte în siguranța poziției unui martor invizibil pe care nimic nu-l poate atinge și, alteori, are sentimentul că ceva se petrece brusc și amenințător în spatele camerei de filmat (o surpriză auditivă care indică apariția a ceva potențial periculos). Figura camerei care urmărește din spate personajul și indică că ceva off-cadru este ascuns vederii spectatorului ține de stilistica filmului *horror* – așa cum apare în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), atunci Otilia este urmărită în noapte de o cameră subiectivă. Această figură stilistică cinematică proiectează atât entitatea-cameră exploratorie a spațiului diegetic, cât și spectatorul filmului într-o zonă de purgatoriu, un spațiu de trecere situat nici deplin *aici*, nici integral așezat *dincolo* de pragul ușii.



Vulnerabilitatea personajului „urmărit” în noapte de o cameră „subiectivă”. Otilia în 4,3,2.

Figura compozițională a treimii e frecvent reluată în scenografia filmului. Caracterul ei de sacralitate degradată în profan provine și din utilizarea luminii de *contre-jour*. Figura canonică a treimii primește lumina din față. Treimea lui Puiu e îndepărtată de lumină.

³⁷ Vezi despre stilistica fețelor expresive în filmul narativ Hollywood la Cutting (2015:41). 90% din planurile cinematografice au fețe incluse în ele.



Ca și în *Moartea Domnului Lăzărescu*, iconografia plasticii clasice este de asemenea reluată. În acest context de cină finală este notabilă absența citării compoziției cinei lui Leonardo Da Vinci. Pe de o parte, acest lucru indică refuzul acestei compoziții. Diegetic, personajele nu se pot reuni sub această formă. Protagonistul este un Crist degradat căruia i se refuză agapa canonică.³⁸ El nu poate ocupa centrul compozițional al cinei, ci doar o poziție laterală, marginalizată. Dar, în contrapondere, filmul lui Puiu citează cadrările cinei degradate din *Viridiana* (Luis Bunuel, 1961). Lary ocupă aici compozițional rolul cerșetorului care, în filmul lui Bunuel, ia în derădere modelul sacru. Filmul lui Puiu se înscrie în „estetica dezgustului”, iar narațiunea ne aduce pe ecran călătoria protagonistului într-un teritoriu impur, murdar, degradat și contaminat de violență. Compoziția care unifică la Da Vinci este aici spartă, fragmentată tot așa cum spațiul diegetic al apartamentului este spart în celule între care nu există liantul travelingului, ci doar hiatul tăieturii de montaj. Cu alte cuvinte, figura cristică din acest film, Lary, nu reușește să copieze modelul sacru și nu unifică umanitatea în jurul mesei. Ea rămâne dispersată.



Larry e profilat pe pat în poziția lui Lăzărescu, ce trimite la compoziția lui Andrea Mantegna (1431-1506) – *Le Christ Mort* – 1480.



Cadrul reia compoziția lui Michelangelo, *Pieta*, 1499, Bazilica Sfântul Petru, Vatican.



Așezarea personajelor la cină citează cadrările din *Viridiana* (Luis Bunuel, 1961). Lary ocupă poziția regelui cerșetorilor din filmul lui Bunuel.

Bucătăria

Bucătăria reia toposurile deja cunoscute: *agape* și *eros* sunt absente, doar o *agone* ocupă arena. Bucătăria este o prelungire a celorlalte spații de conflict: culoarul și sufrageria și se confundă cu acestea. Ea nu este un loc de retragere în intim, ci e un spațiu public de trecere. Ea este și reluarea bucătăriei din *Marfa și banii / Stuff and Dough* (Cristi Puiu, 2001). Dialogul despre comunism se consumă în bucătărie. În locul consumului alimentar, bucătăria produce excesul de vorbe destinate a interpreta și valoriza evenimentele trecute, fie că ele țin de memoria colectivă, fie de cea a biografiei familiei.

Bucătăria, locul strâmt în care personajele se înghesuie, deși are aspectul unui spațiu de creație culinară, nu produce decât o oală de sarmale pe care Lary o va miroși pe furiș. Bucătăria nu reușește să producă decât două tipuri de produse culinare deși pare un hiperbolic laborator culinar încărcat până la refuz cu ustensile: o salată de boeuf acoperită cu țiplă și sarmalele care vor fi profilate la finalul filmului cu un plan detaliu. Salata acoperită de țiplă ține de evocarea putritudinii îmbălsămate și nu de prospețimea alimentară. Bucătăria este plină de vorbe, de

³⁸ Postura cristică a personajului lui Cristi Puiu și atitudinea parodic mesianică a regizorului au fost remarcate și anunțate de Dominique Nasta (2016). Această cheie de interpretare aruncă o lumină explicatorie asupra cinematografiei lui Cristi Puiu ce merită un studiu detaliat separat.

O bucătărie ca'n filme

excesul de limbaj, de corpuri care se ating, de agitația intrărilor și ieșirilor și de obiectele anamneză (fotografii și afișe). Bucătăria este un intim devenit public: un spațiu de *agone* și de trecere. Camera antropomorfă descrie scenotopul fie în maniera lui Puiu, de la distanța marcată a perspectivei camerei de filmat situate în încăperea de *dincolo*, fie în maniera lui Jude, în proximitatea perceptuală față de corpul personajului.

Personajele sunt bântuite de dorința de a evada într-un spațiu *altul*, un spațiu situat *dincolo*. Acest spațiu poate fi amintirea negativă sau pozitivă a comunismului, știrile televizate sau informațiile de pe internet. Semnificația acestui spațiu este dificil de deslușit și le provoacă schimburi interminabile de păreri contradictorii. Metafora cavernei platoniciene revine și sub forma condiției verbale a personajelor damnate să locuiască apartamentul-cavernă și să caute o semnificație într-un exterior. Pentru viziunea lui Puiu, lumea esențelor platoniciene aflate în afara cavernei se poate accesa indirect, mediat și parțial doar prin canalul media (ce ține locul umbrelor de pe peretele grotei din alegoria platoniciană), adică Internetul și știrile televizate.

Deși Lary insistă de-a lungul filmului că este măcinat de foame, el nu va reuși să consume sarmalele servite în cele din urmă. Atunci când, în cele din urmă are în față la masă râvnita mâncare, el doar se joacă cu furculița. Gestul său este de lehamite. Deși flămând, el nu poate consuma alimentul oferit și nu poate pune în act modelul sacral al cuminecăturii (pâinea și vinul). De altfel, accesul colectiv la consumul ceremonial al mâncării este ratat. Masa este goală în majoritatea scenelor și planurile detaliu explicitează în câteva rânduri masa goală. Salata care va fi împărtășită locuitorilor blocului este funebru și funest îmbălsămată sub un plastic interdictiv consumului. Praznicul este un antipraznic în măsura în care consumul este amânat și, în scena finală, aflat sub semnul lehamitei și dezgustului.



Un unic plan detaliu al mâncării consumate la masa din Noul Cinema Românesc. Mămăliga și sarmalele de praznic.



Personajele caută un adevăr „ascuns” în ecranul media digital.



Sebi, fratele mai mic al treimii simbolice, încearcă un costum care nu i se potrivește. Filmarea clasică, distantă, descrie aici situația Cristului parodiat.



În *Viridiana*, cerșetorul, sub aspectul de nebun de carnaval, poartă travestiul miresei pentru a reliefa aspectul de *parodia sacra* al scenei cinei.

Strategia dramatică și stilistică a lui Puiu s-ar putea rezuma cu formula drumului blocat / eșuat. Personajele, deși o caută de o formă sau alta mai mult sau mai puțin deplasată, nu văd și nu pot contacta entitatea cristică, salvatorul mesianic. Personajele se uită și nu văd, își îndreaptă privirea către subiecte diversiune și folosesc instrumente ineficace. Tatăl este defunct și, ca sursă primordială a Răului, se manifestă sub forma violenței țesute între membrii familiei. Exteriorul orașului e postapocaliptic și, deși încearcă o escapadă, Lary și Laura se vor întoarce, după atacul 90

violent al vecinilor necunoscuți din cartier, în habitacul mașinii și interiorul apartamentului. Personajele nu pot avea acces la informația reală aflată de partea cealaltă a ecranului computerului, televizorului sau amintirii. Instrumentele media sunt defecte în măsura în care nu pot oferi un acces transparent sau direct către ceea ce e dincolo și poate salva (un adevăr și nu o stare de dubitație, de întrebări fără răspuns clar). Fereastra nu dă un acces transparent către exterior. La finalul filmului, dincolo de fereastră s-a lăsat seara și dincolo de ea nu mai e decât întunericul. Și, în planul cinematic, camera, de asemenea, nu ne oferă un acces nemediat – lipsit de obstacole – către încăperea în care are loc drama. Camera poziționează spectatorul în situația pe care o trăiește personajul dramei din apartament.

Interpretarea, alegoria și filmul fabulă

Este de remarcat că structura apartamentului aduce în prim-planul conceptual culoarul care reprezintă locul de trecere dintr-o încăpere în alta, dar și pivotul arhitectonic (toate camerele sunt accesate de aici). El este o „răscruce de drumuri” posibile către încăperi în care pătrunde lumina din exterior. Cuprins de întuneric, coridorul este spațiul simbolic infernal, lumea de dincolo, spațiul de unde spiritul defunctului tată poate privi spectacolul progeneriturilor și al familiei alienate. Cum camera de filmat ține locul spiritului defunctului, spectacolul praznicului reprezintă o înscenare a lumii de *aici* pe care o vizitează ca martor sau o regizează ca procreator tăcut defunctul tată, sau este deja lumea de *dincolo*, infernul. Fie că adoptăm o poziție, fie alta, constatăm că lumea apartamentului este lumea infernului. Ea poartă însemnele acestuia. Personajele sunt umbre profilate pe ecranul desenat de ferestre către nicăieri.

Puiu introduce o cheie de lectură alegorică cu ajutorul anecdotei preotului. Acesta lansează ideea că a doua venire a lui Hristos a avut loc. Ea a fost / este anunțată de semne, dar, cum nimeni nu le percepe, venirea sa este eșuată. Tatăl defunct, Emil, poate îndeplini acest rol. El este Cristul care s-a îndepărtat de umanitate. Populația din stradă și din apartament a ignorat semnele prezenței sale și le caută în direcții care nu duc nicăieri (fereastra, peisajul urban, ecranul de computer, Internetul). Pe de altă parte, figura cristică e degradată și bântuie compozițiile grafice ale cadrelor (treimea, coborârea de pe cruce, cina de taină). Ea se manifestă și sub forma lui Lary, care din rolul de medic (de Isus taumaturg) este decăzut în rolul unui comis voiajor de medicamente. Ea se manifestă și sub forma travestiului grotesc al fiului substituit care îmbracă costumul tatălui simbolic, tot așa cum unul din cerșetorii din *Viridiana* (Luis Bunuel, 1961) se travestește în mireasă. Travestiul clovnului în ceremonialurile carnavalești manifestă motivul „lumii pe dos”, momentul de răsturnare a ordinii lumii. Fiecare personaj poartă cu sine o parte din corpul cristic. Fiecare este un semn cristic pe care ceilalți îl ignoră deși – ca și camera de filmat – sunt în proximitatea lui. Locuitorii apartamentului caută în exterior ceea ce este în fața lor.

Populația apartamentului e captiva unor forme goale de comportament ce țin de superstiții și nu de vreo credință asociată unor valori. Ea îndeplinește automat, fără judecată, atât maniera de comunicare Internet, cât și ritualurile de împărțășanie a salatei, a portului costumului defunctului sau ale reuniunii în jurul luminii de Paște (metonim cristic). Ritualul sacral devine o superstiție ce formal e îndeplinită ca o obligație neangajantă. În toate aceste situații, personajele îndeplinesc fără suflet sau înțelegere o formă lipsită de conținut. Afectele lor sunt puse în mișcare doar de dorința de agresiune a celuilalt.

6. Tatăl și fiul: singur acasă. Avatarurile tatălui

Loverboy și Din dragoste cu cele mai bune intenții

Bucătăria este și locul privilegiat al fondatorului familiei – *pater familias* – și al ordinii sociale care are nevoie de figura feminină maternal „îngrijitoare”. Figura simbolică a tatălui abandonat și depășit precum valorile trecutului pe care metaforic le reprezintă ocupă scena bucătăriei în *Loverboy* (Cătălin Mitulescu, 2011). Pentru Pop, distrugerea caracterului eroic al figurii paternale este de interpretat ca un gest politic auctorial de rejecție a figurii autoritare a regimului politic comunist și ca un gest estetic în măsura în care reprezintă refuzul stilisticii propagandist eroizante (Pop 2014: 127). Pop remarcă faptul că alegerea actorului Ion Besoiu, cel care a personificat cu impact de public figuri istorice propagandistice în filmul românesc comunist, este la Mitulescu, simbolic, o formă de comentariu antifrastic la adresa unui gen de film. Ca antierou inapt, el își transferă trăsăturile de figură a decăderii în generația care va urma. Protagonistul din *Loverboy* este și el o figură a amoralității.



Similar în *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009) bunicul, Ion Besoiu, are o intrare „deplasată” în bucătărie, destinată a personifica pensionarul deținător al clișeelelor nostalgiei comuniste inadecvate circumstanțelor post 1990. El este scos de cuplul parental din prim-planul bucătăriei pe care ar fi dorit s-o ocupe din nou ca amintire a perioadei de glorie. Scenografia și mișcarea actorilor se pretează, așa cum afirma Pop, la o interpretare metaforică la adresa unui gen de film și la o perioadă istorică revolută. De remarcat că bucătăria tatălui eroinei din *Francesca* are o ușă scenografic teatrală ce permite intrarea și ieșirea din scenă de o manieră ce indică explicit un context teatral.



În *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (Adrian Sitaru, 2011), tatăl decăzut este proiectat cinematic în planul doi al imaginii. În scena din bucătărie, tatăl este „șters” din imagine – este exclus din cadru – și proiectat în spatele camerei de filmat în timpul deliberărilor dintre tată și fiu pe subiectul stării de sănătate a mamei absente. Prezența tatălui pe ecran este cea a unei voci decorporalizate – o voce lipsită de un corp – către care privirea personajului se îndreaptă sub forma privirii la cameră. Tatăl este absent din cadru. Fiul este privit de tată. Accesul nostru spectral către fiu este formulat via subiectivitatea tatălui. În cele din urmă și fiul nevrotic obsedat de grija stării mamei este și el produsul unui absent, unei entități absente, tatăl. Fiul, cu alte cuvinte, este conținutul generat de o absență sau o entitate care păstrează caracteristica golului caracteristic tatălui. Absența se perpetuează de la o generație la alta. Existența unuia este inclusă și generată de privirea altuia.



Rămâne de remarcat aici preluarea de către Sitaru a formulei fotografiei de familie ce reprezintă trăsătura caracteristică a stilului cinematic al filmului intim în care domină privirea la cameră (evitată de filmul de ficțiune clasic).



Fiul, în scena din bucătărie, este angoasat de o poziționare cinematică ingrată. El este confruntat cu două absențe: pe de o parte mama este absentă din decorul intim al bucătăriei, iar tatăl este absent din cadru, dar generator al întregii situații de vizionat. Filmul lui Sitaru desfășoară narațiunea unui fiu care caută fotografia de familie simetrică, echilibrată; cea în care fiecare își redobândește locul menit în economia ideală a familiei. Absența provoacă mecanismul dorinței lipsit de satisfacție și generează anxietatea unei generații confruntate cu o poză de familie dezechilibrată. Privirea insistentă la cameră a protagoniștilor îi provoacă și spectatorului un permanent sentiment de disconfort și alertă.

Calvarul senatorului

Senatorul Vârtosu se simte rău. Pentru Daneliuc, tatăl – singur sau trădat de cei care-l însoțesc – este prada disoluției relațiilor de subordonare. El e incapabil să mai controleze comportamentul celor din jurul său. Dar, mai acut, este ros de un rău din interior; un rău fizic, corporal ce pleacă din măruntaie ca rezultat al unui consum excesiv de hrană alterată. Această schemă, prezentă la *Senatorul melcilor* (1995) reia varianta paternității decăzute din *Croaziera / The Cruise* (Mircea

O bucătărie ca'n filme

Danieliuc, 1981). Ca și în *Croaziera*, tatăl e măcinat de răul interior ce se manifestă ca o criză a dorinței (o *agone* a *erosului*) și ca maladia lăcomiei (o *agape* nereușită). Maladia sa capătă proporții cosmice și contaminează lumea. Bucătăria e aici spațiul clinic medical al damnării care conține și provoacă criza lui Vârtosu. Ea este creuzetul în care gestică monstruoșitatea din interiorul său. Protagonistul se adresează, în cele din urmă, confruntat cu feminitatea pe care o blamează pentru propria stare interioară, unei instanțe divine care, în urma rugămintelor sale i-ar putea oferi o salvare. Salvarea îi este refuzată, Dumnezeu este absent, și apocalipsa doar se propagă în jurul său. Danieliuc punctează claustrarea în iraționalul crizei și furiei cu ajutorul unui obiect fetiș: un obiect care ocupă prim-planul imaginii și formează un cadru suplimentar în care se va profila figura personajului.³⁹ Acesta se conjugă cu abjectul corporal al personajului pentru a ghida privirea spectatorului către o acțiune dramatică ce evoluează în jurul unei „pete”, un obiect anomalie care, deși la prima vedere pare integrat diegetic, are o pregnanță obtuză asupra compoziției grafice și asupra modului cinematografic de a prezenta lumea ficțională (Bonitzer 1992: 20). Obiectul, deși decorativ sau doar un detaliu realist al diegezei, este, în contrapartidă, în planul simbolic al filmului, relevant.⁴⁰ Răul însuși e o pată. Protagonistul are, ca manifestare a monstruosului, capacitatea de a le produce consecințe fatale personajelor secundare. Pentru Danieliuc figura dictatorului este o permanență ce nu ține de un regim politic particular. El este în sine dictatul politicului pe care îl emană în orice perioadă istorică. El, ca figură a tatălui totemic, este răul necesar anistoric în jurul căruia de organizează umanitatea, dar care, ca orice manifestare a unui zeu primitiv, este și sursa destrucției umanității. El le cere altora obediența și impune ordinea legii pentru a structura comunitatea și totodată este avid în a-și „devora” progeniturile. El este întruchiparea lui Cronos la fel ca și Potop din *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Danieliuc, 1993).

Obiectul din prim-plan este un metonim al monstruoșității omului politic, al ceea ce jurnalismul post 1989 numea „animalul politic”. El poate fi citit ca fiind acel obiect care, dotat cu o „materialitate sublimă și letală”, își indică „prezența masivă și opacă”. El este *das Ding* și reprezintă obiectul instinctului primordial a cărui prezență „încorporează o blocadă în jurul căreia toate relațiile circulă” (Dolar 1992: 46).



Personajul e măcinat de un rău interior. În prim-plan, pata se profilează sub forma unei oale irelevante.



Obiectele se acumulează în decor. Un obiect similar cu cel din planul antecedent ocupă prim-planul. O pată neagră ocupă partea dreaptă a compoziției.



Personajul este cadrat din ce în ce mai subdimensionat în raport cu obiectele care ocupă prim-planul.

³⁹ Numeam în studiul despre *Croaziera* acest obiect o „bară interdictivă” care secționează și castrează o posibilă relație de afect și compasiune între membrii cuplului (Deaca 2011).

⁴⁰ Hitchcock vorbește de obiectul numit McGuffin (vezi de exemplu, o explicație la Mladen Dolar 1992).

6. Tatăl și fiul : singur acasă. Avatarurile tatălui



Bucătăria devine infernul
obiectelor care sufocă individul.



Femininul asistă sau este
adjuvantul inutil; necesar în
ordinea dorinței erotice sau a
compasiunii materne, dar incapabil
de a modifica substanța durerii
masculine.



Grimasa grotescă a suferinței.
Obiectul pată ocupă o mare parte
din suprafața imaginii.



Croaziera / The Cruise (Mircea
Daneliuc, 1981). De asemenea,
bara interdictivă anulează privirea
spectatorului.



Violența și brutalitatea.



Croaziera / The Cruise (Mircea
Daneliuc, 1981).



Corpul dezvelit ca manifestare a
unui fond primitiv instinctual.
Personajul e „strâns” între figura



În *Croaziera*, din nou, plafonul
strâmt filmat în contraploneu și
bara interdictivă constrâng poziția

O bucătărie ca'n filme

neagră a hotei și metalul oalelor de pe cuptor.



Deși personajul se adresează către un Dumnezeu destinat a-l mântui, în jurul său are loc catastrofa.

incomodă a personajului care devine astfel o grimasă corporală.



În planul următor vedem flăcările care au cuprins o casă din proximitate.

Medalia de onoare

În filmul lui Călin Peter Netzer, *Medalia de onoare / Medal of Honor* (Calin Peter Netzer, 2009) tatăl, Ion, este de asemenea profilat în cadrul îngust și pauper al unei bucătării de bloc. Ion este repudiat de fiul pe care în anii 80 îl denunțase la miliție pentru a nu-l lăsa să fugă în străinătate, iar soția sa nu mai vorbește cu el. Cuplul este redus la o poziționare de noncomunicare în care cei doi se pot întâlni doar cu spatele. Ironic, personajului i se atribuie printr-o confuzie birocratică o medalie pentru fapte de arme din timpul celui de Al Doilea Război Mondial, pe care nu le săvârșise. Ion este personificarea unei generații ce a reprezentat un eșec istoric. El nu a făcut nicio faptă de arme eroică, și-a denunțat și îndepărtat familia, nu a înțeles nici rostul comunismului, nici semnificația revoluției ori capitalismul noi generații. Ion reprezintă o figură anonimă înscrisă în gerontologia vechiului regim, cea a nomenclaturii socialiste care, prin ironia sortii, nu mai are nici privilegii, nici putere și nici prosperitate. Treptat, însă, medalia devine pentru el instrumentul cu ajutorul căruia mai poate dobândi o acceptabilitate / onorabilitate în interiorul familiei și în cercul de prieteni. De-a lungul filmului, Ion recuperează spații de dialog pierdute. El își revede diverși prieteni și reia dialogul cu ei. El se poate din nou așeza la masă în fața soției și, în final, poate ocupa poziția centrală a compoziției mesei familiale. El poate ocupa funcția și rolul de „pater familias” și poate adopta rolul celui care transmite o continuitate noii generații. Prin simbolistica unei medalii cu ajutorul căreia obține o istorie consolatoare și reparatorie, antieroul se poate „integra” și se poate face acceptat în cele din urmă de noua generație. În acest context se poate citi întâlnirea dintre Ion și copii. Copiii, lipsiți de filtrul prejudecăților și memoriei actelor de lașitate trecute, pot astfel accepta un nou Ion, un nou personaj cu altă încărcătură morală și afectivă. Deși doar cu ajutorul unei ficțiuni iluzorii istoria postdecembristă poate recupera o reconciliere socială, totuși, continuitatea comunității generațiilor poate fi restabilită. Planul secvență final – deși amintește polemic de 4,3,2 – aduce în compoziție portretul familiei (fotografia de grup destinată a immortaliza familia) și recentrează eroul în rolul de element central pentru suita de generații și destine.

6. Tatăl și fiul : singur acasă. Avatarurile tatălui



Bucătăria familială este – așa cum apare studioul unui canal de televiziune de provincie în filmul lui Porumboiu, *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006) – locul unde se manifestă „microistoria morală a postcomunismului”. Aici – în bucătărie și la televizor –

protagoniștii pot să se autoamăgească și să nege adevărurile inconfortabile.⁴¹ Dar, în filmul lui Netzer, după trecerea timpului, poate fi și locul de reevaluare a istoriei și de împăcare. Se poate spune că un curent ce îmbină memoria, doliul și nostalgia străbate o serie de filme ale Noului Cinema Românesc. Așa cum afirmă Giukin „formele postsocialiste de nostalgie ar trebui înțelese ca forme complexe și colective de contramemorie direcționate de sentimentul că `ceva lipsește` și de faptul că prezentul capitalist `nu e la dimensiunea așteptării trecutului`” (Giukin 2015: 31). Exagerata retorică a reprezentării perioadei „negre” socialiste duce, în opinia autoarei, la o eludare a problemelor sociale generate de sărăcia endemică de după 1989, iar filmele despre nostalgia estului readuc pe scenă întrebări mai vechi – despre necesitatea reformării capitalismului – și mai noi, referitoare la relația dintre noul capitalism estic și democrație și prezența unor diviziuni sociale ale unui sistem economic incapabil să satisfacă așteptările oamenilor (Giukin 2015: 143). Nostalgia reprezintă simptomul faptului că ceva nu funcționează astăzi și, ca o formă de „retragere din fața incertitudinilor”, că există „pierderea speranței că se poate schimba ceva în sfera publică” (145). Giukin mai remarcă faptul că un regizor ca Cristian Mungiu ezită între un refuz radical și o nostalgie prea pronunțată față de „epoca” comunistă. Am putea spune că o similară ambiguitate de atitudine apare și în cinematografia lui Călin Peter Netzer.⁴²

Când se lasă seara peste București sau metabolism

Pe de altă parte, aflat în plină criză existențială și creativă, protagonistul filmului lui Corneliu Porumboiu *Când se lasă seara peste București sau metabolism* / *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* (Corneliu Porumboiu, 2013) are experiența traumatică a absenței figurii materne în proximitate. Eroul lui Porumboiu este cadrat într-un plan mediu îndepărtat în decorul unei bucătării extrem de curate, lipsite de obiecte inutile sau ustensile. Bucătăria sugerează mai degrabă decorul unei clinici sau al unei camere de autopsie. Spațiul este codificat ca impersonal, aseptice și lipsit de urmele afectului. Bucătăria nu poartă nici urmele agentului uman care o locuiește și, totodată, alienează individul prin distanța impersonală. Atenția eroului este îndreptată către conversația telefonică sau către durerile sale interne. De-a lungul narațiunii eroul se va concentra obsesiv și egocentric pe propriile frustrări, evitând un dialog real cu actrița pe care ar dori să o angajeze pentru un viitor film. Eroul filmului lui Porumboiu ocupă locul tatălui absent în decor / cadru, dar este incapabil de a gestiona noua situație.



⁴¹ Această perspectivă apare în filmele regizorului polonez Krzysztof Zanussi, iar citatul este titlul eseului lui Larson Powell despre cinematografia postcomunistă poloneză (2015). O similară poziție apare în eseul Rodică Ieta despre filmul românesc (2015).

⁴² Vezi studiul lui Angelo Mitchievici (2011) dedicat „reflexului nostalgic” prezent în cinematografia lui Mitulescu, Mungiu, Nemescu, Muntean ori Porumboiu. Nostalgia la care se referă criticul de cinema este declinată la timpul viitor și combină trecutul lipsit de speranță cu tristețea unei promisiuni imposibil de atins (Mitchievici 2011: 193). Pentru Mitchievici, reluarea imaginilor trecutului se combină cu tema teritoriului utopic a plecării și a Europei.

Protagonistul reia în oglindă figura lui Lăzărescu și formulele compoziționale ale filmelor lui Cristi Puiu într-un film care se poate citi ca un comentariu ironic la adresa filmului minimalist. Polemic Porumboiu introduce maladia sau abjectul în interiorul personajului care aici joacă rolul cineastului narcisiac concentrat pe obscuritatea maladiilor sale intestinale. Regizorul de film minimalist este, în această viziune, Lăzărescu. Dacă pentru o interpretare a filmului lui Puiu instituția medicală e asimilabilă răului și abjectului aici, pentru Porumboiu, instituția autorului de film, cineastul minimalist, este locul de expresie a abjectului.

Porumboiu, regizor versatil, reia decorul bucătăriei din filmul precedent, dar îl reduce la simpla sugestie de fundal în *Comoara / The Treasure* (Corneliu Porumboiu, 2015). În acest decor „minimalist”, aproape de cadrele benzilor desenate (*comic books*) se profilează cadrele portret ale protagoniștilor în momentul de inițiere a intrigii. Adrian, vecinul de la etajul patru, îi propune lui Costi expediția destinată descoperirii unei comori ascunse în curtea părintească. Sugestia de bandă desenată-ficțiune-basm modern impune tonul de exercițiu stilistic în care povestea și personajele sunt generate de o matriță grafică în care interstițiile elipsă dintre cadre sunt accentuate. Filmul este o punere în imagini animate (*moving pictures*) a unui *story board*. Tehnica de reliefare a spațiilor interstițiale este simplă. Planurile cinematografice nu sunt construite în stilul de continuitate realizată cu ajutorul continuității de mișcare (*match on action*). Fiecare plan conține un tablou cu personaje angajate în dialog și mișcare în cadru, dar nu legat de precedentul / următorul prin mișcarea unui obiect din diegeză. Pornind de la un cadru fix, camera scanează descriptiv decorul sau urmărește mișcarea unui personaj în decor.



În filmul lui Bobby Păunescu, *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009), conform unei maniere deja stabilite, revine motivul singurătății protagonistului claustrat în intimitatea bucătăriei. Filmul alternează două linii narative focalizate atât asupra protagonistului aflat în probleme financiare ale capitalismului interlop, cât și asupra protagonistei aflate în fața unui viitor incert. E de remarcat că la Păunescu – așa cum este și în filmul lui Răzvan Rădulescu, *Felicia, înainte de toate / Felicia, first of all* (Răzvan Rădulescu, 2009) – personajul feminin este emancipat narativ. El capătă pregnanță și este, cum se numea în critica clasică, personajul principal sau protagonistul. Dramele Noului Cinema Românesc nu mai sunt exclusivitatea masculinității, așa cum remarca și Pop în capitolul dedicat discursului cinematografic care se orientează către perspectiva feminină și către un cinematograf opus „falocrației” tatălui (Pop 2014: 181-205). Deși nu este un cinema feminist, personajele feminine din Noul Cinema Românesc ocupă prim-planul narativ în egalitate cu personajele masculine și acest gest stilistic, așa cum observa Pop, poate fi interpretat ca o formă de discurs aflat în opoziție cu narațiunile „patriarhale”.



Miță mănâncă singur ca și polițistul Cristi și are o perspectivă vizuală blocată de zidul din fața sa, deși central în compoziție privirea sa e închisă în



Francesca are în fața sa, pe de o parte, un spațiu deschis – dat fiind că se află cadrată excentric față de centrul imaginii –, dar, pe de altă parte, ușa

cadru. Fereastra din spate dă către un nicăieri. Consumul său alimentară nu e o *agape*, ci, din nou, o expresie a lehamitei.

simbolică din fața sa e închisă. Această dublă vectorialitate grafică reia dilema narativă a eroinei care are posibilitatea plecării și, simultan, ceva împiedică ieșirea ei din situația actuală în care e captivă. Așa cum e captivă spațiului bucătăriei.

Polițist, adjectiv

Un alt personaj, Cristi, este profilat singur în decorul bucătăriei de bloc mâncând în liniște, fără dialog, fără *agape* ori *eros* în filmul lui Corneliu Porumboiu, *Polițist, adjectiv* / *Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009). Eroul, polițist, este confruntat cu o dilemă morală: să aplice strict o lege absurdă în litera ei și să facă o înscenare în urma căreia un tânăr să fie condamnat o lungă perioadă pentru o greșeală de tinerețe sau să temporizeze lucrurile, permițându-i acestuia să iasă din această cursă. Aflăm că legea injustă va fi schimbată în curând. Pare că polițistul dorește să amâne înscenarea, să obțină timp până la schimbarea așteptată. Decizia și liberul arbitru sunt responsabilitatea polițistului. Șeful său ierarhic îl amenință și îi ține o pledoarie de umilire pentru a-l determina să însceneze flagrantul. Protagonistul, un antierou, va abandona judecata morală și va îndeplini misiunea care i se dă fără emfază emoțională. Nu se va opune figurii paterne substituit, comisarul de poliție. El însuși va fi re-înscris în ordinea simbolică impusă de tatăl opresiv: o linie sau un adjectiv într-un dicționar sau în cartea legii. Din statutul de umanitate dotată cu liberul arbitru el se va înscrie în indiferența unui „adjectiv” înscris în serialitatea încartuirii în ordinea simbolică.⁴³

Într-o scenă diagnostic pentru soarta antieroului, acesta este înscris într-un cadru frontal mediu apropiat. Singur în bucătărie protagonistul mănâncă cu o privire abandonată în propriile gânduri. A sta la masă de unul singur este un atribut al capului familiei în societatea tradițională. Tatăl mănâncă, iar copiii și soția îl înconjoară. În cultura proletară, tradiția a fost continuată. Tatăl care întreține familia vine acasă și se așază la masă unde va fi servit. Singurătatea aparent lirică a eroului lui Porumboiu poate fi văzută ca o zi tipică pentru un ofițer de poliție. Lirica singurătății este stereotipul realist. Mai târziu în film, eroul este profilat cu ajutorul unui cadru mediu lung realizat dintr-un punct de vedere situat în afara bucătăriei. Și aici cadrul ușii acoperă viziunea spațiului interior. Personajul are constant o privire orientată undeva în interiorul cadrului. Privirea sa nu deschide posibilitatea unui nou plan cinematografic care să reprezinte o prelungire a spațiului său intim mental. Cristi poartă o privire goală. Cristi e claustrat în containerele unor cadre anoste: cadrul ușii, cadrul ferestrei întunecate sau care, pe timp de zi, se deschide doar spre profilul unui copac lipsit de frunze. Cadrele încatenate claustrează și încarcerează agentul uman lipsindu-l astfel de vitalitatea acțiunii. De altfel, de-a lungul filmului acțiunea polițistului se rezumă la lungi planuri secvență în care el contemplă sau filează acțiunile unor presupuși minori infractori. Iar cadrele de situare a personajului în decorul biroului său de polițist reiau compozițiile din bucătărie.

⁴³ Urmând argumentația lui Pop (2014: 127), Cristi se înscrie în paradigma eroului de tip „Domnul Bebe” din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* / *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007). Amândoi sunt victimele tatălui (figura de autoritate) și perpetuează acțiunea acestuia de abuz. Ei suferă și operează la rândul lor un abuz. Un alt personaj golit de putere și autoritate este prietenul Otiliei, Adi din același film – un tânăr „pasiv” proiectat în planul doi al cadrului din secvența mesei colective din sufragerie.

6. Tatăl și fiul : singur acasă. Avatarurile tatălui



Porumboiu reia poziția corporală non asertivă, repliată asupra lui însuși a protagonistului.



Compoziția celor trei personaje în cadru reia modelul iconografic al treimii așa cum apare și la Mungiu.

Camera de filmat a lui Porumboiu insistă asupra versiunilor dilemei morale în singurătate și-l reprezintă pe Cristi, din spate, aplecat asupra ferestrei din bucătărie. Nu vedem la ce are acces vizual personajul și, ca în filmul lui Popescu, vedem doar limbajul coregrafic corporal al unui bărbat „covârșit” de dilemele sale interioare. Dacă facem un catalog al versiunilor privirilor personajului, remarcăm orientarea ei în jos (către farfurie și jocul lipsit de energie al mâinilor), către un spațiu inaccesibil spectatorului (dincolo de zidul bucătăriei sau dincolo de fereastră) sau ca formă de evitare a dialogului cu soția. De asemenea, bucătăria așază protagonistul în poziția pasivă a „șederii”, nu în cea asertivă, dinamică sau combativă a statului în picioare. Bucătăria invită personajul la „șezut” și „ședere”, nu la acțiunea caracteristică filmului narativ clasic de tip Hollywood. Din această poziție pasivă și liric reflectivă personajul așteaptă și percepe loviturile sortii. Figura corporală e reluată deseori în filmul românesc pentru a revela un model cultural antropologic.

Similar în *Iacob* (Mircea Daneliuc, 1988), bărbatul cap al familiei e reprezentat singur la masă. Și aici, în societatea tradițională a muncitorilor dintr-o mină de aur din Transilvania, soția așezată în planul doi, în picioare, se îngrijește de copil, iar bărbatul – proletarul tipic – își consumă mâncarea frământat doar de gândurile de depresie și sinucidere. Depresia proletariatului pauperizat și alienat se consumă în atracția abandonului. Pentru Daneliuc, accentele de melodramă sunt aduse în prim-plan. Protagonistul nu se poate lupta cu forțe sociale sau de destin care-i depășesc puterile de acțiune. El este victima unei situații care nu lasă loc revoltei sau luptei cu șanse de câștig. Spectatorul lui Daneliuc este invitat să adopte o poziție compasională față de starea tragică a personajului.



Iacob are o evoluție mai substanțială în bucătărie în momentele de dialog cu soția ce a adoptat rolul de femeie slujnică. Totuși protagonistul filmului are o relație mai complexă cu soția și, ca erou „sacrificat” pe modelul cristic, va fi înconjurat de copii și va fi insistent reprezentat în momentul unui ritual (casnic) de purificare. Femeia are rolul unei Maria Magdalena.

O bucătărie ca'n filme



Să revenim la *Polițist*, *adjectiv*. Către finalul filmului, polițistul se regăsește într-o scurtă scenă la masă în același cadru cu soția. Amândoi sunt „înghesuiți” într-un cadru mediu apropiat. Deși în proximitatea dialogului, soția nu-i va da niciun sfat și niciun suport pentru o decizie morală. Ea se conformează rolului pasiv de martor. Protagonistul ia aici locul tatălui absent în circumstanțe ironice și, în contrast cu tatăl opresiv reprezentat de comisarul care impune autoritar „regula legii”, este incapabil de a juca rolul unui erou. Pop remarcă de asemenea că în filmul Noului Cinema Românesc „figura tatălui” este absentă sau decrepită – doar „simulacrul autorității sale” – iar avatarurile sale apar în circumstanțe care le golesc de relevanță ori reprezentativitate (Pop 2010: 29). Percepem aici o continuitate a melodramei paradigmei mioritice din literatura și filmul românesc.



Cadrul reia poziția lui Pișcoci din *A fost sau n-a fost* / *12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006). Atenția spectatorului este orientată asupra gesticii de detaliu banal și nesemnificativ al degetelor.



Așa cum observăm, personajul feminin este la Bobby Păunescu – *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009) – un avatar al protagonistului masculin și are trăsăturile compoziționale ale

6. Tatăl și fiul : singur acasă. Avatarurile tatălui

acestui. Eroina filmului este claustrată în clișeele melodramei în care forțe supraumane și greu definibile, aici sociale, împiedică acțiunea personajului. Destinul său este dictat de dileme și forțe sociale neexplicite cinematografic, dar propuse reflecției spectatorului care are a se întreba de ce protagonistul are o alegere de viață și nu alta în condițiile reprezentate de film.



Deși în poziție centrală, camera adoptă o distanță față de eroină și ocupă prim-planul cu corpurile anonime ale ocupanților mijlocului de transport în comun. Camera indică distanța și anonimitatea unor figuri oarecare. Personajele din prim-plan sunt indicate sub aspectul lor indefinit „un om” (nu articulat definit adică „omul”).



Cadrul ușii și al patului aflat în planul doi repetă imaginile lui Popescu sau ale lui Puiu. Personajul aflat pe pat este distanțat față de camera de filmat, iar scenografic, decorul acoperă corpul uman. Pe perete, în dreapta sus, un manechin care reprezintă metaforic condiția de păpușă a protagonistului care va fi victima violenței interlopilor.



Imaginea finală a filmului aduce în cadru trăsăturile schematice ale melodramei. Bagajele în exces, trenul pierdut, singurătatea și privirea în cadru a personajului ori poziția sa „abătută” ajută spectatorul să interpreteze simbolic scena finală. Camera are din nou o distanță focală ce permite acoperirea personajului uman de obiectele din jurul său.

Antieroul, anticarcera și melodrama

Putem să constatăm că figurii tatălui „decăzut” i se asociază antieroul filmelor Noului Cinema. Acesta ocupă poziția victimei sau joacă rolul acesteia.⁴⁴ Antieroul este izolat sau captiv unui spațiu figurat în film ca un gen de container. Bucătăria reliefează sau elaborează acest gen de spațiu scenic. Dar lucrurile nu se opresc aici. Să pornim de la imaginea de generic din filmul lui Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* / *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007).



⁴⁴ Pop (2014: 73 sq) dedică un capitol antieroului ca figură a marginalității. El se ocupă de tema imigrantului, transfugului, rebelului, eroului unei „false revoluții”, eroul inacțiunii (2014: 81-100).

Ceea ce atrage atenția în acest cadru – prin centralitatea compozițională și prin repetiția formală a dreptunghiului acvariu / fereastră / cadrul cinematografic – este bazinul cu pești. Teancul de hârtii albe formează o săgeată ce ajută privirea spectatorului să se focalizeze asupra elementului semnificativ. Acvariul poate fi interpretat ca un element simbolic ce reprezintă metaforic ideea de captivitate (vezi Nasta 2012: 189). Pornind de aici, putem glosa asupra condiției antieroului ca o figură a individului captiv, prins în capcana unei închisori, a unui gulag totalitar. Modelul cinematografic la care putem face referință apare în figura (tot de prolog) a acvariului de pești cu capete umane din *The Meaning of Life* (Terry Jones & Terry Gilliam, 1983), realizat de echipa Monty Python. Metafora ține de condiția umană comparată cu situația unor pești încarcerati între zidurile unei închisori transparente. Pereții transparenti ai acvariului le permit peștilor să contemple spectacolul absurd al vieții, dar nu să aibă accesul corporal la exteriorul containerului în care sunt izolați. Condiția umană înseși este o condiție marcată de absurditate. Zidurile transparente au o construcție conceptuală paradoxală fondată pe o contradicție: zidurile sunt ceea ce formează interdicția și limita impusă victimei din interiorul său și, totodată, fiind transparente, reprezintă ceea ce îi permite acesteia accesul vizual către un exterior. Zidurile transparente sunt opace prin interdicție și transparente prin accesibilitate (e o posibilă metaforă platoniciană dacă ne gândim la situația celor care, în cavernă, sunt izolați de lume, dar au un acces spectacular către aceasta). Zidurile unei cuști transparente țin de metafora unei cuști mentale în care doar incapacitatea de a conceptualiza libertatea împiedică victima să aibă un acces la aceasta. Cu alte cuvinte, capcana totalitarismului este o închisoare mentală. Subiecții regimului totalitar sunt prizonierii modului lor de gândire.

În același timp, pentru subiectul privitor aflat în exteriorul acvariului obiectul aflat în interior nu poate scăpa privirii. El nu se poate ascunde. Zidurile transparente îi permit celui care supraveghează mișcările „peștilor” aflați în interior să urmărească orice gest. Inversul nu este valabil. Acvariul, în acest context, este o metaforă a societății bazate pe supravegherea constantă a cetățenilor săi.

Metafora acvariului ține și de o trimitere la cinematografie și la film, adică la acel joc de umbre și lumini proiectate pe un ecran care reprezintă, prin absența obiectului la care face referință, totuși, un acces iluzoriu către această realitate ficțională sau imaginară. Privirea spectatorului, supraveghetor voajerist, ține de perversiunea morală a celui care ascuns, confortabil pozițional și inaccesibil acțiunii victimei sale privește din sală prin intermediul unui cadru / gaură de cheie scena dramatică ce are loc în lumea ficțională. Spectatorul, ca și supraveghetorul instituției totalitare, are conștiința faptului că nu poate fi atins de acțiunile și privirile victimelor sale scopice. Satisfacția lui derivă din poziția sa de putere inaccesibilă, incontestabilă. El poate controla scopic obiectul privirii, victima, dar aceasta nu o poate face. La finalul filmului, Mungiu, cu ajutorul privirii la cameră a Otiliei, va interpela confortul spectatorului care se complăce în postura de martor neimplicat în drama care se desfășoară în fața sa. Cu alte cuvinte, Otilia nu este doar victima diegetică a ipocriziei „prietenei” sale, Găbița, ci, în interiorul unui discurs metafilmic moralizant, este victima complezenței spectatorului care preferă perversiunea voajerismului în defavoarea acțiunii de reparație a injustiției la care asistă.

Un alt zid interdictiv apare în *Îngerul exterminator* (Luis Bunuel, 1962), unde un grup de invitați la o petrecere nu pot să iasă din încăpere și nu pot trece prin pragul unei arcade care le deschide accesul către alte încăperi și către exterior. Obstacolul este evident invizibil și evanescent mental, dar rămâne implacabil și intratabil, căci este impalpabil. Interdicția căreia îi sunt victime invitații este lipsită de dreptul de apel și imposibil de modificat căci nu are o formă sau o substanță materială. El este doar o iluzie care regizează un comportament sau mai degrabă îl cenzurează. O altă închisoare „absolută”, dar de înscris în aceeași paradigmă a închisorii fără ziduri și fără bare de fier: închisoarea mentală sau psihiatrică apare în *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991). Doctorul Hannibal Lecter, canibalul sau monstrul psihopat, este izolat dincolo de un ecran transparent în scena întâlnirii sale cu tânăra ofițer FBI, Clarice Starling. În acest sens, se poate spune că închisoarea perfectă este cea lipsită de ziduri materiale. Închisoarea perfectă a regimului comunist – ca în sistemul carceral chinezesc – ține de recondiționare, de o

formatare psihică sau de cenzura devenită autocenzură. Idealul ingineriei colective și psihice a „omului nou” aparține aceastei viziuni a posibilității de a modela psihicul individului, astfel încât să-i poți determina zonele de libertate și de interdicție aflate în interiorul labirintului mental închis în containerul cranian. În această perspectivă acvariul este o metaforă a cutiei craniene sau a psihicului individului (containerul în care au loc ideile). Acvariul este un substitut metaforic al proceselor mentale ale personajelor. Acvariul este, desigur, o variantă a metaforei coliviei în care se află captivă o pasăre ce reprezintă, simbolic, libertatea sau gândurile lipsite de opreliști.

Ceea ce ne interesează este imaterialitatea carcerii mentale și elaborările mai mult sau mai puțin materializate din filmele românești post 1989. Pare că această temă este o constantă a explorărilor realizatorilor acestei perioade. La Mungiu, în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), sloganul acestei teme ar fi ideea că, în regimul comunist, individul se află sub presiunea unor interdicții mentale. În altă parte am argumentat că în *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012), tiparul compoziției iconografice ortodoxe a Sfintei familii este o manifestare a modelului mental ce dictează comportamentul preotului exorcist și interzice accesul către înțelegerea altor tipuri de comportamente (Deaca 2013). În lumea ficțională din *După dealuri* personajele se înscriu în cadru după formula icoanei, iar motivațiile și explicațiile pe care le dau fenomenelor țin de paradigma unui credo ortodox. Este de remarcat că sentimentul neputinței, al captivității și al incapacității de decizie și de acțiune contra unui dușman sau un antagonist este ceea ce explorează îndelung regizorii Noului Cinema cu ajutorul antieroului. Dușmanul și antagonistul sunt mai mult sau mai puțin indicați clar și explicit și nu generează o suită de acțiuni dinamice destinate de a repara răul comis ca în filmul narativ clasic Hollywood. Filmul de acțiune și secvența de luptă mitică sunt absente și lasă loc contemplării mai mult sau mai puțin lirice a frământărilor și agoniei eroului.

Privirea la cameră, simptom al melodramei interpelative la adresa spectatorului reappare la finalul filmului lui Mungiu.⁴⁵ Privirea la cameră este o figură de stil caracteristică cinematografului reflexiv de tip Noul Val românesc. Cadrul final al filmului reia și personifică compoziția metaforică de la începutul filmului: acvariul peștilor captivi. Liniile simetric echilibrate ale decorului restaurantului în care se află la masă Găbița și Otilia reiau construcția containerului carceră. Menționam mai înainte caracterul de praznic al scenei și aspectul său de tablou funebru static. Scena ne aduce în față carcera infernului uman în care victima și predatorul sunt obligate să coexiste în același spațiu / celulă (cadru cinematografic). Și de asemenea, sunt obligate să consume carnea (crudă) a animalului sacrificat la nunta din fundal. Menționam de asemenea, că această dramă ține de logica consumului, substitut al violenței operate asupra comeseanului invitat, și e inclusă în ceremonialul arhaic al nunții. Nunta, botezul, nașterea și înmormântarea sunt ritualuri arhaice de inițiere sau trecere ce asigură coeziunea comunității în trecerea ei în timp. Ca ritualuri inițiatice, ele presupun un scenariu de moarte și renaștere. Mungiu aduce pe scenă episodul sacrificiului ritualic al victimei. Victima este entitatea sacrificată pentru a pune în act acest script mitologic. În lumea ficțională a lui Mungiu, indiferent că ea are loc în decorul comunismului sau al capitalismului din *După dealuri*, istoria personajelor este predestinată de un tipar arhaic, primitiv. Pentru ca societatea să persiste și să nu se dizolve în violență oarbă, ea are nevoie de sacrificiul exorcizant al victimei; fie ea Otilia, fie ea Alina. România ficțiunilor lui Mungiu este structurată de un permanent fond de mentalitate arhaică insensibil la schimbările regimurilor politice (comunism / capitalism). Logica culturii române, raporturile intersubiective și valorile umane din aceste filme sunt dictate de rolurile actanților înscriși în evenimentul celebrativ: nunta, botezul, înmormântarea. Cu alte cuvinte, comunismul la care este condamnată victima – Otilia în ocurență – este un epifenomen al ritualului festiv al nunții și festinului.⁴⁶

⁴⁵ Privirea la cameră finală poate fi o trimitere la stop-cadrul din finalul unuia din filmele paradigmă ale Noului Val francez, *Les quatre cents coups* (Francois Truffaut, 1959).

⁴⁶ Consubstanțialitatea festinului – de la masa tradițională și de la celebrările festive de pe stadioanele și bulevardele României – ține de respectul religios pentru sărbătorile religioase și pentru ocaziile de



Închisoarea transparentă – lipsită de ziduri materiale – este carcera mentală a prejudecăților, adică a tiparelor culturale preformate și imobile. Imaginația, inovația și evoluția sunt interzise. Rolurile în dramă sunt prestabilite. Pozițiile la masă sunt dinainte desemnate. Otilia este prinsă în „capcana” mesei festive (Nasta 2014: 28) în versiunea degradată, alterată a compoziției cinei lui Da Vinci (Pop 2010: 36). Otilia ocupă centrul compozițional vizual al imaginii, dar e exclusă sonor (cuvintele sunt rostite în afara cadrului). Poziția individului la masă arată, ca în orice societate arhaică, statutul social. Totodată, datorită poziției punctului de vedere al camerei din interiorul scenei și conform posturii mental-ideologice care i-a fost predestinată la ceremonialul festinului, Otilia este exclusă prin ștergere, sufocare și radiere vizuală din corpul social. Trupul ei, așezat în linia obiectului „stâlp al infamiei” (sticla de whisky), este „ghilotinat” ori consumat de multitudinea corpurilor din această excesivă *coena*.⁴⁷



Dar și alți realizatori explorează cu ajutorul victimei-antierou poziția captivității și neputinței în fața unor interdicții și cenzuri mentale. Spațiul containerelor-bucătărie de bloc ori camere de gardă elaborează ceea ce încarcerează psihicul și eul lui Lăzărescu la Cristi Puiu. Maladia și răul invizibil și intangibil reprezintă zidurile imateriale ale acestei forme de acvariu-

consum alimentar (prilej de festin). Din această perspectivă, sfera privată și cea publică sunt îngemănate sub aspectul unui script mitologic fundamental. Masa la care sunt reuniți dizidenții, notabilitățile satului și securiștii din filmul lui Lucian Pintilie, *Balanța / The Oak* (Lucian Pintilie, 1992), reprezintă alegoric această stare de mentalitate.

⁴⁷ Ce amintește de compoziția coborârii de pe cruce evidentă la Puiu în *Moartea Domnului Lăzărescu* (2005) (vezi capitolul Phamakon thriller / Excizia și modelul iconografic). Pentru Pop (2014: 99), Otilia este o figură critică „inversată” care, aflată într-o societate deteriorată, coruptă, nu reușește să salveze vreo valoare și să se salveze pe sine.

carceră. Autoritatea instituției polițienești și incapacitatea de a se opune (lașitatea eroului) reprezintă zidurile mentale din filmul lui Corneliu Porumboiu. În *Aurora*, eroul este captivul psihopatiei interioare. Acvariul lui Viorel apare, metaforic, în scena în care protagonistul, după omorul familiei soției, se uită apatic la televizor. Desigur că trimiterea cinematografică este la filmul lui Michael Haneke, *The Seventh Continent* (Michael Haneke, 1989), unde personajele sunt în interiorul unei camere obscure televizuale sau cinematice. În *Aurora* carcera are aspecte de dispozitiv media și este reprezentată de o „camera obscura” insondabilă și îngropată în abisul psihicului deviant. Psihopatia lui Viorel ține de interdicția absurdului din filmul lui Bunuel. Am văzut că dispozitivul cinematografic este conceput de asemenea ca incapabil să cuprindă coerența realului și că, și el, este incapabil să producă o viziune de ansamblu, o explicație. Camera de filmat are acces doar la fragment și parțialitate.

Cu această temă metaforică a containerului-carceră, regizorii Noului Cinema provoacă sau tind să provoace spectatorul a se gândi la propriile limite mentale, la limitele și cenzurile ori prejudecățile mentalului colectiv românesc. Este posibil să fie aici o credință în puterile corective ale sugestiei educaționale. Și, evident, o poetică asumată în care filmul ar fi un instrument de provocare a reflecției spectatorului care, în consecință, și-ar revizui prejudecățile și comportamentele. Dar, totodată, tema la care fac referire aici este un simptom al tradiției culturale românești a lirismului (schema mentală conform căreia „românul e născut poet”), opusă capacității de a propune un model narativ epic mai clar. Credința în filmul educațional social construit pe aluzii și marcat de absența unei explicații moralizante clare este o dorință, un fel de „*wishful thinking*”. Nu există probe că obiectele de artă construite de această manieră ar avea și efecte sociale și ar schimba comportamentele moral dubioase ale spectatorilor din lumea naturală. Filmul epic are avantajul de a indica mai „pe înțelesul tuturor” – deci mai didactic – cine este omul rău, ce valori reprezintă el și cum se poate lupta cu el pentru a-l înfrânge.

În melodramă indivizii încarnază roluri generice (mamă, om, femeie, românul) și participă pasiv la acțiunile produse de agenți supraumani sau de identități colective. Acțiunea voluntară a individului e blocată și personajele renunță la libera voință pentru a participa la acțiuni colective. Identificarea spectatorului cu poziția pasivă personificată de personajul filmului – individul este obiectul unor forțe exterioare –, punerea în scenă a unor forțe supraumane și abstracte: fenomenele naturale (marea, vântul) sau culturale (istoria și instituțiile sociale) ori mecanismele interioare ale pasiunii (impulsurile psihice profunde și involuntare) și construcția de către spectator a emoțiilor generate de situația ingrată a protagonistului produc melodrama. Pentru a găsi o explicație comportamentului pasiv al personajului, spectatorul concepe tipul de emoție care ar fi experimentat de acesta. Acest afect simulat reprezintă schela cu ajutorul căreia spectatorul poate cataloga și concepe entitățile supraumane abstracte. Cu alte cuvinte, emoțiile servesc la înțelegerea conceptelor abstracte pe care *alegoria melodramatică* le dramatizează.⁴⁸

Filmul european de artă este tentat de această strategie de reflexivitate indusă. Filmul românesc al Noului Cinema este și el atras de această formulă. Ea ține de o argumentabilă propensiune lirică a culturii românești pentru care, în devenirea istorică, forțele supraumane primează: „așa e scris”, „n-ai ce-i face” sau „merge și așa”. Acestea sunt deseori catalogate ca destin ori ca manifestări ale divinului. Faptul că aceste abstracțiuni sunt opace înțelegerii umane permite absurdul și cultivarea absurdității ca formă legitimă de a juca ori a dejuca destinul.⁴⁹

⁴⁸ Despre melodramă vezi la Grodal (2009: 240-244; 1997: 170, 253-264), Plantinga (2009 b: 247). Despre conceptele abstracte care sunt ancorate în sistemele emoționale și sunt mediate lingvistic. Eticheta lingvistică și emoția au o funcție de coagulare mai pronunțată în cazul conceptelor abstracte (Borghi și Binkofski 2014: 19 sq; Vigliocco et al. 2013).

⁴⁹ În filiația lui George Călinescu, Nasta (2013) găsește ca paradigme ale culturii cinematografice românești modelul mioritic al destinului și absurdul literaturii lui Caragiale. Pentru mine absurdul și deriziunea constantă care relativizează gravitatea lucrurilor sau, mai pe înțeles, „spiritul balcanic al bășcăliei” este un produs al delegării responsabilității consecințelor actelor personale unei instanțe

Totuși, ambiguitatea unor enunțuri generalizante de genul „*cineva* mi-a făcut rău” îi permite realizatorului să se eschiveze de la o formulare mai explicită a identității și trăsăturilor vinovatului pentru un rău comis. De altfel, în acest sens se poate remarca absența secvenței sălii de judecată din filmul românesc (ea apare fie în filmul lui Vitor Iliu, *La moara cu noroc* (Victor Iliu, 1955) sau apare sub registrul stilistic comic, parodic). Scena sălii de judecată reprezintă pentru spectator locul în care valorile sunt discursiv explicitate sub forma dialogului argumentativ. Acest model cognitiv este absent în filmul românesc.

A fost sau n-a fost Noul Cinema realist? Realismul alegoric

Înainte de a avansa în analiza scenelor de bucătărie, diagnostic, să vedem pe scurt câteva observații despre noțiunea de realism. Mai întâi putem constata că senzația de realism e legată de specificitatea perceptuală și de schemele mentale care dau un sentiment de tipicalitate și familiaritate. Impresia de realitate e produsă de: bogăția perceptivă (definiția și specificitatea mai mare; mișcarea sau cinetica care în sine dă volum în imagine); restituirea mișcării (Aumont 2008: 107 sq) (efectul *phi*) (o mișcare reprodusă e o mișcare adevărată și modul de defilare a imaginilor pe ecran îi conferă ficțiunii aparența unei succesiuni evenimențiale ce are „spontaneitatea” realității) și co-prezența imagine-sunet. Impresia de realitate este datorată și imprevizibilității fluxului de evenimente / acțiuni, deși ele sunt sancționate de un script sau o schemă narativă dată. Universul ficțional devine consistent pentru că apare în fața noastră și pare să se afle sub imperiul hazardului și dă astfel impresia de realitate. Dacă universul ficțional este prea previzibil, atunci el este resimțit ca artificial (Aumont 2008: 107). Pe de altă parte, dispozitivul scenic produce efectul de real. „Identificarea” spectatorului cu poziția camerei de filmat și „identificarea” secundară cu personajele determină includerea sa în scena reprezentată ca parte în situația la care asistă („locul subiectului-spectator este marcat, înscris în interiorul sistemului de reprezentare ca și cum ar participa la același spațiu”) (Aumont 2008: 107).

Pentru Torben Grodal „realismul se aplică ficțiunii și nonficțiunii și se bazează pe o caracterizare a reprezentării, un concept a ceea ce înseamnă lumea reală și o judecată a relației dintre reprezentare și acel concept al lumii reale” (Grodal 2009: 252). Gradul de potrivire între reprezentare și conceptul de realitate determină gradul în care reprezentarea e judecată realist. Diferiți indivizi ori diferite grupuri, culturi sau epoci au concepte distincte ale realității. Alți parametri a ceea ce este considerat real sunt relativ universali. Percepția de bază a lumii fizice se bazează pe dispoziții innăscute de genul „pământul e jos” și „cerul e sus”. Pentru a evalua o reprezentare din punctul de vedere al realismului este de luat în calcul și „gradul de potrivire cu acele aspecte ale realității care sunt considerate tipice” sau se ia ca punct de referință o judecată normativă asupra ceea ce este tipic în viața reală (Grodal 2009: 252). Conceptul de realism se definește și în relație cu abstractul și fantasticul. Abstractul nu e necesar non real. Putem avea cazuri de abstract realist și concret realist.

Avem două idei de realism: una centrată pe viziunea subiectivă a celui care experimentează imaginea și cealaltă centrată pe lumea obiectivă externă. „Un film de ficțiune realist ne transmite sentimentul de a fi confrunțați cu o lume unică și concretă, deși realismul său este general și ipotetic [...] credem că o asemenea lume poate exista”. Forma narativă și desfășurarea lineară permite acțiunilor să se desfășoare în timp, scenele au concretețea detaliului, focalizarea și identificarea cu personajul dau sentimentul unei interacțiuni online, concrete cu ceea ce este vizualizat, iar modul (*seamless*) continuu de prezentare urmează regulile

supraumane, în ocurență destinul sau divinul. Dacă destinul tot e scris de un autor absurd ale cărui rațiuni și logică nu pot fi înțelese, nici actele personale nu au valoare și pot fi luate în derâdere cu impunitate.

perceptuale și cognitive (vezi și Bordwell 1986 și 1988). Ceea ce vedem e perceptual determinat: *particular, complex și unic*. Complexitatea perceptuală e un fundal pe care îl putem inspecta atunci când e nevoie. Specificitatea e importantă ca fundal reprezentat în conștiință ca un sentiment de realism (unde putem reveni pentru a obține informație specifică). Particularul și unicul au devenit semnul percepției directe pentru că pot oferi emfaza complex-specifică tipică necesară pentru experiența de real (iar reprezentările mentale sau fizice sunt mai abstracte și mai schematice). Emfaza de complex specific dă sentimentul de a fi confruntat cu evenuri și fenomene real fizice. Unicitatea perceptuală și complexitatea dau sentimentul realismului (și în filmul cu animație grafică asistată de computer). Proeminența experienței de a vedea ceva dă aspectul de realism (independent de relația indexicală) (Grodal 2009: 254).

„Experiența proeminenței perceptuale – incluzând unicitatea și complexitatea unei scene – are loc pe baza unei anumite familiarități și tipicalități (descrieri schematice asupra mișcărilor, obiectelor, persoanelor și situațiilor). Dacă o reprezentare diferă major de schemele pe care le avem, atunci judecăm reprezentarea non realistă. Dacă e congruentă cu schemele, dar nu are specificitate atunci judecata este tot de non realism. O reprezentare supraschematică pare stereotipă. Realismul este un echilibru între unic (care dă proeminența realismului) și tipicul (care dă credibilitate cognitivă și familiaritate realului)” (Grodal 2009: 256).

Înțelegerea realismului trece prin *antropocentrism*. (O filmare din unghi înalt e mai puțin realistă decât o filmare la nivelul ochiului uman; nu este o filmare tipică). Obiectele au o perspectivă canonică de unde sunt văzute (tipic un cal este vizualizat din lateral și nu din față) (Grodal 1997, Humphreys și Bruce 1989 apud (Grodal 2009: 257). Recunoașterea obiectelor are o poziție **canonică** (din unghi de vedere) de punct de vedere. Perspectiva canonică e mai realistă și mai puțin expresivă (Grodal 2009: 257). Componenta emoțională a ceea ce e reprezentat este o componentă importantă în ceea ce este o experiență realistă. Sentimentul de realism e legat și de relevanța emoțională (negativă sau pozitivă) a unui fenomen (Grodal 2009: 257). Judecata de realism se bazează și pe credința asupra *autenticității* a ceea ce e reprezentat. Este necesară conștiința faptului că există interese reale umane (să nu fie un teatru).

Pe de altă parte, realismul imperfect perceptual e o formă de marcarea a prezenței enunțatorului sau a experimentatorului. Nonficțiunea este lipsită de realism perceptual și, ca semn al realității (al autenticității) sale, „anumite documentare sau filme nonficționale caută imperfecțiunea perceptuală. Astfel, imagini cu granulație, focalizare și cadrare imperfectă, mișcări de cameră neclare și luminile proaste indică faptul că filmul a fost realizat în condiții nonpuse în scenă, nonficționale” (Grodal 2009: 259). Realismul imperfect perceptual trimite la ideea că realizatorul filmului este un individ real (Grodal 2009: 259). Este un realism învățat. Totuși, faptul că transmisiuni imperfecte evocă sentimentul experienței subiective atrage atenția asupra unor caracteristici înăscute ale percepției umane. „Categorizăm percepțiile deviate prin asumarea faptului că anumiți factori subiectivi blochează intervenția dintre minte și lume” (Grodal 2009: 260). Realismul imperfect perceptual e transformat în realism emoțional și induce sentimente de stres spectatorului. Realismul imperfect perceptual poate fi un dispozitiv retoric (lipsa de proeminență a obiectului filmat e suplinită de o proeminență a mișcării de cameră și de prezența unor cadrări și unghiuri ciudate care dau o proeminență retorică) sau poate fi o formă auto-conștientă de a sublinia rolul realizatorului („eu am fost aici și am înregistrat”). Întrebarea este dacă imperfecțiunile sunt motivate de situația de înregistrare. Multiplele tipuri de realism sunt o consecință a faptului că realitatea este multifacțată și deschisă (Grodal 2009: 260). Avem o înțelegere graduală, pragmatică a ceea ce considerăm realist.

Să notăm că realismul poate genera o lectură în termeni abstracți, numită aici alegorică. Pentru că spectatorul nu poate găsi o legătură narativă, atunci el va căuta o legătură tematică sau categorială (Grodal 2009: 262). Imaginile devin ilustrații ale unei teme generale, de exemplu *sărăcia*. „Un anume gen de proeminență schematică dă sentimentul unei realități care este abstractă și atemporală și care își generează forța ca fiind esența mentală a unor experiențe concrete diferite” (Grodal 2009: 263).

Pentru că, în legătură cu filmul românesc, se menționează deseori definiția realismului cu care a operat criticul de film Andre Bazin în anii 1960 (Gorzo 2012), să ne reamintim câteva din

ideile sale referitoare la acest concept.⁵⁰ Realismul de tip Bazin (1958) presupune că esența cinematografului derivă din capacitatea sa fotografică de a înregistra lumina automatic și mecanic direct din realitate (realitatea profilmică) și a o fixa pe peliculă. Cu alte cuvinte, sloganul său ar fi cel al transparenței dintre mediul reprezentational și obiectul reprezentat care ar fi văzut „direct” ca și cum spectatorul ar avea în fața sa o fereastră transparentă. Acest proces de înregistrare generează, pentru Bazin, o imagine obiectivă și imparțială a realității (pentru că imaginea este identică cu realitatea care a cauzat-o). În consecință, cinematograful ne arată existentul, pentru a ne lăsa să presimțim ceea ce ține de ființă. El reprezintă lumea pentru că este singura modalitate de a prezenta realul (spiritul sau adevărul).⁵¹ Filmul, astfel conceput, prezintă obiectul, nu îl reprezintă. Andre Bazin concepe montajul cinematografic ca dispozitiv supus reprezentării realiste a lumii sau instanței narrative. Atitudinea lui Bazin este normativă și, ca atare, susține un *cinema al transparenței* unde evenimentul real ambiguu imanent este reprodus cu o similară ambiguitate: montajul, ca un element de intervenție umană e astfel interzis. El acceptă montajul în transparență realizat printr-un racord cât mai aproape de păstrarea elementelor de continuitate (Aumont 2008: 52): racord pe privire, pe mișcare, pe gestică, în axă. Bazin refuză montajul în afara racordului „pentru a nu reduce ambiguitatea realului în favoarea sensului și forțarea filmului de a deveni discurs” (Aumont 2008: 55). El privilegiază planul secvență – durata imaginii și mișcare de cameră – față de montajul analitic (Branigan 2006: 234).

Pentru Bazin esențială este reproducerea fidelă a unei realități care deține semnificația în ea însăși (Aumont 2008: 61). Conform lui Bazin, ceea ce e prezent pe ecran este urma ca o *amprentă* a ceea ce e în fața camerei. „Camera, în perspectiva standard, este redusă la o formă de deixis, un gest care indică obiecte și, ocazional, către sine însăși ca obiect”. „Camera pare să spună: „uite aici la asta” și camera este și punctul de care se ancorează mișcarea de pe ecran „uite acolo la stânga” și pelicula are un caracter deictic „uite acum la ce era atunci acolo” (Branigan 2006: 76). La Bazin coexistă două atitudini: camera *înregistrează* o realitate profilmică (profotografică) și o *relație cauzală* leagă camera de situația de viziune a spectatorului, o realitate postfilmică (controlată de legi de percepție și de principii psihologice). Realismul la Bazin e legat de respectul faptelor percepției naturale (Branigan 2006: 77). Camera este, pe de o parte, influențată de realitatea din fața ei și, pe de altă parte, reacționează în locul unui spectator absent de o manieră ce respectă legile percepției umane.

„Camera pe care acționează realitatea trebuie să reacționeze în locul unui spectator absent, dar de o manieră care este omoloagă legilor percepției umane. Două tehnici sunt privilegiate: focalizarea în adâncime (*deep focus*) și adâncimea laterală a câmpului (*lateral depth of field*) ce activează conștiința existenței spațiului off-screen. Prezentarea entităților de pe ecran așa cum ar fi văzute de spectator dacă ar fi fost acolo. O concluzie este că spectatorul nu trebuie să fie conștient de tehnicile operei de artă” (Branigan 2006: 78-79; 252).

Cu alte cuvinte, „adâncimea laterală a câmpului de viziune” ține de analogia cu percepția umană în situațiile de viziune din lumea naturală. Așa cum un obiect ascunde ceea se află în spatele său, așa și un cadru fix ascunde ceea se găsește în lateralul obiectului. Astfel, anumite

⁵⁰ Este de remarcat că lucrarea lui Andrei Gorzo (2012) despre cinematograful românesc explică nuanțat demersul bazinian, iar comentariile mele nu sunt legate de vreo polemică cu modul său de a interpreta filmul și cinematografia lui Cristi Puiu care reprezintă o direcție complementară. Din păcate, însă, noțiunea de realism a devenit pentru mulți critici de cinema și studenți un concept prea general în care se poate regăsi aproape orice stil cinematografic și care se confundă cu noțiunea de diegeză. Ca instrument analitic puțin elaborat el suferă, în articole și eseuri rapid elaborate pentru periodice și web, de o înțelegere prea superficială, care îi anulează utilitatea.

⁵¹ O descriere a distincției lui Bazin între regizorii care „cred în imagine și cei care cred în realitate” o găsim la Thomas Elsaesser (2005: 236) și o elaborată discuție asupra abordării baziniene o găsim la Dudley Andrew (2010).

puncte de vedere sunt interzise spectatorului și limitele sunt impuse viziunii spectatorului (274). Mișcarea camerei menține credința spectatorului în realitatea imaginii de film prin creația unei continue adâncimi laterale a câmpului vizual. Adâncimea de câmp îi permite spectatorului să aleagă liber ceea ce este important în imagine, iar anumite mișcări laterale ale camerei îi oferă încrederea în independența sa: el poate prezice ceea ce ar putea fi arătat din off-cadru pe ecran în orice moment viitor. Credința lui Bazin este că spectatorul vede entitățile prezente pe ecran în modul în care ar fi văzut aceleași entități dacă ar fi fost prezent. Realismul este condiționat de ceea ce e prezent în fața camerei (profilmicul) și de maniera comportamentală a unui subiect uman standard în actul de vizionare (postfilmicul). Realismul este rezultatul combinației dintre cele două condiționări perceptuale (Branigan 2006: 78-79).

Bazin are o poziție mistic-morală în care cinematograful poate face vizibil realul fizic, moral, artistic situat dincolo de ecranul cinematic. Constructul său teoretic poate fi sintetic etichetat cu ajutorul metaforei „ferestrei” pentru care ecranul de cinema este similar unui geam. Gestul ține de mistică în măsura în care realul deține o imanentă natură incomprehensibilă, conține o stare inaccesibilă, autentică și misterioasă distinctă de „semnificația” formulabilă cu ajutorul cuvintelor, imaginilor plastice și gesturilor (Branigan 2006: 253). În acest cadru de lucru doar criticul de film bazinian ar fi singurul abilitat în a decela gradul de identificare dintre real și film și în a evalua excelența adecvării filmului la polul realității. Cum însă această realitate este inaccesibilă expresiei lingvistice convenționale, ea nu poate fi comunicată verbal de către criticul de film. Un paradox se creionează. Legitimitatea enunțurilor criticului bazinian nu provine din natura realității (căci e incomunicabilă), ci din credința noastră că el spune adevărul, că are revelația unui adevăr. În acest proiect impresia criticului devine normă. El poate decide suveran când un element expresiv formal ține de realism și când nu. Când un plan devine plan-secvență și elaborează o lume realistă? Un film filmat în totalitate în plan-secvență mai este realist? Un traveling lateral prelungit mai este realism sau ține de o altă concepție de realitate? În toate aceste cazuri, doar judecata personală / exclusivistă a criticului decide normativ calitatea peliculei luate în considerare. Pe scurt, noțiunea de realism – simplu tratată – ignoră faptul că ecranul cinematografic îi prezintă spectatorului atât indici care produc aceleași reacții perceptual cognitive și în cazul lumii naturale, cât și indici care contrazic realismul. Dintre aceștia din urmă, să menționăm schimbările masive de input perceptual (de caracteristici ale imaginii) care au loc în momentul trecerii de la un plan cinematografic la altul.

În aceste condiții, o imagine care ar prezenta un fragment dintr-o scenă dramatică filmată de-a lungul unui plan-secvență cu o focală scurtă într-o punere în scenă cu lumini „naturale” poate fi considerată ca fiind o manifestare reușită a realismului bazinian. Și, ca atare, filmul din care face parte imaginea ar fi mai aproape de formula ideală și esențială a mediului cinematografic. Proiectul estetic ar fi bazinian și realizarea cinematografică particulară ar fi mai aproape de noțiunea ideală de artă cinematografică. Astfel, noțiunea ar deveni normativă: filmul dat ar fi „mai film” decât altele. Dar cum filmul – ca mediu artistic – poate fi definit și dintr-o perspectivă nonesențialistă și constructivistă, același set de parametri poate fi considerat un ansamblu de elemente de stil extrase dintr-un repertoriu mai larg. Trăsăturile-imagini enumerate aici sunt elementele expresive cu ajutorul cărora spectatorul concepe o lume ficțională. Aceste elemente de stil aparțin unui construct retoric ce există printre alte curente și genuri cinematografice la fel de licite. Pe baza cumulului acestor parametri în construcția imaginii, interpretarea discursului cinematografic poate fi cea de „realism”, dar, la fel de bine, poate fi o interpretare ce contextualizează diferit indicii stilistici. Ideea că acest film ar fi mai aproape de noțiunea de film concepută în accepția baziniană este doar o interpretare posibilă. Excelența filmului nu derivă din faptul că, fiind realist, ar fi mai film decât altele și nici că ar fi o aplicație mai reușită a unui construct teoretic particular. Nu avem filme mai baziniene, mai metziene, mai bordwelliene decât altele. Pe de o parte, parametrii de construcție de imagine manifestă doar o stilistică particulară dintr-un set mai mare de opțiuni posibile și, pe de altă parte, sub o contextualizare semantică diferită, ei pot manifesta la fel de licit și o altă stilistică, un alt simbolism și un alt discurs despre principii și valori (inclusiv despre noțiunea de artă cinematografică). Revenind, interpretarea unor filme românești prin filtrul concepției despre

film a lui Bazin este lăcită. Ea reprezintă o opțiune posibilă care însă nu epuizează spectrul interpretativ și care poartă cu sine avantajele și dezavantajele unei teorii de film particulare.⁵² Ceea ce vrem să subliniem ține de faptul că interpretarea imaginii ca fiind o *amprentă* – pe modelul fotografiei de amator – a ceea ce se află în fața obiectivului sau ca fiind rezultatul unei *construcții* – pe modelul picturii și al desenului animat ține de o concepție asupra modului de producție a imaginii pe care o deține spectatorul; o concepție a noțiunii de „cinema” și vocației sale de realism (Jullier 2015: 27-32). Indiferent de modul de realizare a imaginii, analogic sau digital, realismul ține și de gradul de iconicitate pe care îl are imaginea. O imagine poate fi percepută ca fiind mai iconic naturalistă sau schematică, artificială. Istoria filmului e marcată de artifiiciul decorului pictat (ce provine din teatru sau operă), ori de barocul construcțiilor realizate cu ajutorul ecranelor de fundal (*blue-screen*). Fără a intra în detalii, să ne amintim, așa cum face Jullier, că majoritatea exterioarelor filmate de Alfred Hitchcock sunt realizate în studio, deși intenția filmelor sale era tocmai transparența realistă și nu artifiiciul stilizat.

În Noul Cinema Românesc, realismul este aflat în primul rând sub presiunea minimalismului, a stilisticii minimaliste ce cuprinde câteva figuri cinematografice. Minimalismul nu este însă realismul, ci o formulă retorică cinematografică la fel de convențională și estetizantă ca oricare alta. Nasta enumeră câteva trăsături ale esteticii minimaliste: camera frontală, statică ce profilează o scenă de tip tablou viu, punerea în scenă săracă, planul-secvență ce derivă din continuitatea filmării aici și acum, absența muzicii, lipsa elipsei de montaj, jocul lipsit de emfază al actorilor, aglomerația dialogurilor banale, filmarea de tip documentar din mână, prezența detaliilor scenografice nonspectaculare, irelevante sau fără rol dramatic narativ imediat și lumina „naturală” (*low key*) (Nasta 2013: 117, 157-8). De asemenea, acest tip de cinema impune o austeritate ce promovează starea sufletească desfășurată pe porțiuni largi din film în locul emoțiilor punctuale, dramatice și al acțiunilor explicatorii (163). Pentru Pop sunt de luat în calcul și decorurile urbane și personajele tipice pentru aceste spații, „proletariatul urban” precum și evitarea acțiunii (Pop 2010: 32-36; Pop 2014: 58). Totodată, el atrage atenția asupra faptului că semnificația nu e determinată de acțiuni ale agenților, ci rezultă din construcția pe care o face spectatorul obligat, în fața pauperității indicilor, să conceptualizeze motivațiile și stările mentale ale protagoniștilor. Prin absența acțiunii și a construcției montajului analitic narativ clasic, regizorii Noului Cinema aduc în prim-plan dilemele morale ale individului și produc o deschidere către condiția umană.⁵³ Sunt de remarcat aici câteva piste de subminare a realismului pe care le deschide Pop: focalizarea pe stările mentale sau stările sufletești obscure ale protagoniștilor, teatralizarea sau artifiiciul unor compoziții cinematografice și deschiderea simbolică către un universal uman, condiția umană.

Pentru Pop (2014: 42-73) în cinematografia lui Cristi Puiu găsim un stil „documentar observațional” (*Moartea Domnului Lăzărescu*) și un „verism expresionist” (*Aurora*) bazate pe o poetică așezată pe patru reguli fundamentale: regula *realismului imediat*, adică prezentarea ficțiunii „aici și acum”; regula *naturalismului adevărat*, în care istoria narată trebuie să fie o „porțiune de viață” inspirată de experiențe umane reale; regula *autenticității implicate*, conform căreia o istorie trebuie să urmeze faptele de viață „așa cum sunt”, iar spectatorul este inclus în evenimentele descrise și nu în afara lor și regula *responsabilității sociale*, pentru care actul narativ cinematografic este destinat a supune atenției probleme morale și subiecte politice ori elemente ce țin de condiția umană (2014: 45-46). Totuși, Pop explică faptul că filmul nu are

⁵² Pentru câteva discuții din perspectivă cognitivă asupra realismului bazinian, vezi Noel Carroll (1988: 125 sq; 1996: 37-48), Edward Branigan (2006: 77-79; 253) și David Bordwell (1991: 229-236).

⁵³ „Oprirea acțiunii pentru a favoriza deciziile interioare și deconstrucția dinamicii diegetice pentru emoții și acumularea unei tensiuni psihologice lipsit de intervenții dramatice” (Pop 2010: 36). Deși citatul pare obscur, el spune, în lectura pe care o dau pasajului că, în pofida lipsei de acțiuni și a scenelor de conflict dramatic relevante pentru motivațiile personajelor, spectatorul încearcă să elaboreze o explicație pentru o tensiune psihologică ambiguă care se acumulează. Deși indicii unei emoții sau alteia lipsesc, spectatorul e invitat să construiască o explicație a stărilor mentale și a emoțiilor personajelor. De altfel, Pop vorbește de un film „parametric” (vezi Bordwell 1985) în care motivațiile psihologice sunt descoperite cu ajutorul unor indici indirecti.

instrumentele de a produce realul, ci poate doar genera imagini imperfecte ale unei realități care depășește granițele a ceea ce e vizibil pe ecran (50-51). Camera imperfect perceptuală este, pentru Pop, un derivat al stilului documentar observațional ce privilegiază o filmare similară cu cea a unui observator uman aflat în interiorul unei scene și îi transmite spectatorului sentimentul unui „timp și spațiu imediat” (63).⁵⁴ Camera imperfect perceptuală aduce de o manieră clar indicată camera în diegeză și consacră această figură de stil drept o marcă de film de artă sau independent (*indie*). Ea este o figură retorică, nu un direct alibi de realism.

Camera sofisticat subiectivă la Puiu sau compozițiile grafice ale personajelor și obiectelor din diegeză ce calchiază modele iconografice clasice filtrează și înstrăinează transparența realismului. Și mă refer aici la compozițiile din *Moartea Domnului Lăzărescu* și la cele din *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012). Transparența accesului la obiectul reprezentat este subminată de prezența perceptibilă a unui ecran reprezentational de sorginte culturală. Dialogul cu schemele compoziționale culturale implică un discurs mai sofisticat cultural în care distanța și ironia devin semnificative. Și Pop remarcă conflictul dintre realism și reprezentarea teatrală (dispunerea teatrală a personajelor în fața camerei) (36). Cu alte cuvinte, minimalismul asociat realismului devine o figură de stil bazată pe scheme compoziționale artificiale și schematice. Acest schematism permite la rândul său manifestarea unei lecturi simbolice, generalizante.

Camera care nu poate oferi accesul maxim informativ către o scenă – cadrele trunchiate sau situate alături de centrul de interes narativ-dramatic, cadrele împiedicate de obstacole aflate în prim-planul imaginii, cadrele care fixează detaliile anodine din scene – alienează și oferă stranie demersului realist. Ecranul cinematografic capătă pregnanță și reprezintă un element cu ajutorul căruia spectatorul poate înțelege mesajul sau semnificația discursului filmic. Ecranul cinematografic nu mai este o inocentă fereastră neutră și lipsită de substanță. Poziția sau mișcarea camerei conțin o semnificație care se proiectează și contaminează înțelegerea lumii ficționale la care are acces spectatorul. Camera psihotică a lui Puiu din *Aurora* sau camera de filmat retrasă în obscuritatea culoarului anticameră din *Lăzărescu* ori *Aurora* sunt formule de sens cu ajutorul cărora spectatorul înțelege și dă semnificație filmului. Poziția și mișcarea de cameră la Jude ori la Porumbioiu sunt maniere de a concepe lumea ficțională, dar reprezintă și substanța lumii reprezentate.

În acest context, să ne reamintim de scenele de debut din *Moartea Domnului Lăzărescu*. Lăzărescu se simte rău și cuplul vecinilor vine să-l ajute. Li se alătură un alt vecin. Discuția celor doi se deschide către interesul pentru achiziția vinului de „Grasă și Cabernet”. Lăzărescu se simte și mai rău și dispare din cadru pentru a se îndrepta spre baie. Această miniscenă banală cotidiană reprezintă o digresiune de la firul narativ principal: avansul bolii lui Lăzărescu. Pentru câteva momente, narațiunea filmică părăsește suita de interes spectatorial pentru o discuție de fundal, de atmosferă ce reflectă o concepție realistă asupra ficțiunii. Putem deci considera că această digresiune este o manifestare a unei retorici cinematografice realiste. Dar, dintr-o altă perspectivă, putem remarca faptul că realismul este o convenție, un artificiu cinematografic bine pus în scenă ce susține un mesaj simbolic. Camera nu înregistrează o realitate pe care nu o poate modifica. Ea este orientată cu intenție asupra acestei scene și nu asupra alteia. Scena la care asistă spectatorul a fost regizată și nu descoperită. În mod normal, narațiunea ar fi trebuit să ne aducă informații asupra sorții bolnavului. Ecranul cinematografic construiește o concepție de realitate, nu înregistrează un profilmic existent în sine. Profilmicul nu este de confundat cu lumea naturală, ci este o punere în scenă artificială. Este un instrument narativ. Elementul secundar (discuția despre vin a doi vecini) care cucerește prim-planul narativ reprezintă o concepție de realitate. Pe de o parte, constatăm faptul că ecranul / camera de filmat nu poate să se concentreze asupra obiectelor semnificative narativ. Camera nu poate vedea ceea ce este esențial narativ, ci surprinde și profilează în prim-plan elemente colaterale, de detaliu, lipsite de

⁵⁴ Pentru Jullier (2013), camera care se mișcă de o manieră iregulată, instabilitatea ușoară a camerei este un indice de obiect de artă (*arty* sau *art look*) și o manieră de a aduce aminte de Noul Val și Free Cinema (Jullier 2013: 13).

însemnătate narativă. Ea este o cameră digresivă ce nu poate surprinde esențialul. Această incapacitate poate fi interpretată ca o critică a aptitudinii aparatului cinematografic de a ajuta înțelegerea faptelor. Media cinematografică, mai abstract spus, este alături de subiect. Ea nu poate decela și reprezenta semnificația lucrurilor. Confuzia mentală a camerei de filmat reflectă în oglindă confuzia personajelor care nu mai disting între ceea ce are sens și ceea ce nu are. Inumanitatea sau „banalitatea răului” constă tocmai în verbiajul digresiv anodin care, însă, se îndepărtează de drama umană: agonia și suferința protagonistului. Vecinii sunt inumani în măsura în care sunt responsabili de agentul patogen care provoacă suferința lui Lăzărescu (băutura fabricată în casă, „Mastropol”) și, în fața suferinței, sunt incapabili de a se concentra și se pierd în digresiuni verbale despre consumul mâncării și despre achiziția unui vin de țară „natural”. Verbiajul personajelor, digresiunea lor și acțiunile lor care frapază prin banalitate par inocente și naturale și adorm vigilența spectatorului care are impresia că „așa e viața”, dar, fiind construite, sunt exact simptomul inumanității care provoacă moartea. Lumea ficțională la Puiu ține de inumanitate în măsura în care e populată cu subiecți care generează răul și apoi îl ignoră. Desigur că filmul lui Puiu nu are o poziție explicit moralizantă și aduce pe ecran indicii faptului că personajele nu sunt conștiente de consecințele actelor lor (verbale și corporale). Personajele nu au ca scop explicit crima, dar provoacă moartea prin insensibilitate, iresponsabilitate și ignoranță. Universul creionat aici de regizor este un infern tocmai pentru că niciunul din locuitorii săi nu e conștient de sensul actelor și în imposibilitatea de a avea o judecată morală conștientă. Umanitatea se definește tocmai prin efortul de a conferi sens actelor, iar inumanitatea este definită de consubstanțialitatea cu nonsensul, absurditatea și lipsa judecății morale. Personajele par inconștiente, nu înțeleg lanțurile cauzale și, astfel, par inocente și absolvite de vina generată de acțiunea care produce moartea pentru că, „realist” privind lucrurile, „așa e viața”. Însă faptul că Lăzărescu este treptat dus la groapă cu fiecare digresiune care mai amână cu încă o etapă momentul de tratament clinic, îi indică spectatorului că populația din jurul său (vecinii și corpul medical) poartă responsabilitatea morții și că spectatorul este invitat să o găsească.⁵⁵

Atât personajele, cât și ecranul cinematografic sunt alături de subiectul ce definește interesul narativ: *moartea* domnului Lăzărescu. Pierderea reperelor și simțul priorităților definesc atât lumea ficțională cât și, simbolic, narațiunea media pe care le elaborează aici Cristi Puiu. Mesajul simbolic ar fi că realitatea și reflecția ei cinematografică sunt incapabile de a fi coerente și consecvente. Realitatea la care face referință aici filmul este o ficțiune, o concepție de realitate construită de film pentru necesitatea de a elabora acest mesaj. Diegeza nu este de confundat cu lumea naturală. Termenul de realitate i se aplică aici într-o accepție largă, adică reprezintă profilmicul dintr-o ficțiune. Profilmicul sau diegeza profilată aici are, ca și lumea naturală în care trăim, aspecte de inconstanță, surpriză, digresiune și lipsă de scop clar definit, dar nu este lumea naturală înregistrată de o cameră de supraveghere. Într-un sens mai larg, „realitatea” în sine – ceea ce este real și nu aparență de suprafață – este inaccesibilă atât personajelor care o locuiesc, cât și vreunui dispozitiv de reprezentare sau de comunicare.

Jocul actorilor privat de emfaza dramatică, lipsa acțiunii care ar explica motivațiile personajelor, inexistența scenelor de confruntare dramatică realizate ca dialog față în față și absența parametrilor stilistici care ne-ar da acces la stările emoționale ale personajelor atenuază implicarea emoțională a spectatorului. Expresiile faciale, gesturile, planurile subiective sunt indici afectivi „directi” care-i ușurează spectatorului implicarea emoțională și

⁵⁵ Datorită acestei dificultăți de evidențiere moralizantă a cauzei răului, filmul de artă lipsit de indicii clari educaționali are puține posibilități de a transmite publicului un impuls de reflecție critică asupra unei societăți și a unui mod de viață. Invitația la reflecția cauzei răului și a mecanismelor sociale care provoacă moartea nu este percepută de spectatorul grăbit care se rezumă doar a remarca pasiv faptul că filmul e „realist”. Dacă filmul ar fi fost realizat sub forma unor desene animate într-un decor imaginar, spectatorul ar fi perceput mai ușor lecția de morală și fabula filozofică. Dat fiind că diegeza are un aspect mai apropiat de percepția lumii naturale, fabula este atenuată și filmul a câștigat o ambiguitate benefică pentru evaluarea critică.

„identificarea” cu stările personajului. Jocul actorilor și stilul cinematografic al Noului Cinema Românesc nu ajută spectatorul să identifice clar stările afective ale personajelor. Informația limitată asupra tipului de experiență emoțională a personajului, totuși îi cere spectatorului un rol mai activ în a-și imagina care ar putea fi această stare. Indicii cinematografici permit doar construcția unei vagi stări sufletești și instaurarea unei tensiuni constant hrănite de acțiuni narative locale. Așa cum afirmă Grodal, în absența unei narațiuni care să coaguleze resursele de atenție și interes ale spectatorului, evenimentele descrise în film sunt categorizate ca manifestări ale unor teme generale. Spectatorul are de rezolvat ambiguitățile și neclaritățile psihologice și trebuie să fie dispus în a construi activ și cu efort ipoteze și simulări ale stărilor mentale ale personajelor. Adică are de dat răspunsuri active despre motivațiile, scopurile și afectele trăite de aceste personaje pentru a înțelege sau a da sens istoriei de pe ecran. Accesul limitat la psihologia personajului implică o sarcină cognitivă de atenție și imaginație mai elaborată și conștientă din partea spectatorului. Afectele imaginate sunt înțelese ca stări sufletești mai schematice ori mai abstracte.

Schematicitatea alegorică a lumii imagine ori reluarea ironică a unor clișee de film socialist îndepărtează din nou stilul realist. Reprezentarea cinematografică a Noului Cinema provoacă mai degrabă – prin filtrul procedeele minimaliste și a celor de irealism reprezentational – sentimentul stranieții realității. Cu cât mai realist la prima vedere, cu atât mai straniu și fantomatic la o secundă privire. Demersul Noului Cinema ține mai degrabă de o formulă de irealitate a filmului realist. Noul Cinema Românesc provoacă o deconstrucție din interior a clarității, transparenței și informației realismului. Ca într-un proces vizual de *transtrav* (un traveling însoțit de o mișcare de zoom în direcție inversă), ceea ce pare reprezentat realist (ca printr-o fereastră ce nu deformează obiectul vizualizat de partea opusă) este, cu cât privești mai atent, desfigurat de camera sau ecranul cinematografic. El este ceea ce s-ar putea numi un *realism alegoric*.

Absența stilisticii filmului narativ clasic de tip Hollywood al dialogurilor față în față sau plan contra plan pare, la prima vedere, a încuraja realismul prin eliminarea unui stereotip cinematografic de film „comercial”. Dar la o vedere mai atentă, ne aflăm în fața unui tablou fix, adică, altfel spus, în fața unui alt clișeu compozițional. Aceste tablouri fixe reiau formule de iconografie clasică. A nu utiliza o serie de procedee tipice pentru filmul narativ nu înseamnă automat îmbrățișarea realismului. Alte procedee la fel de convenționale și stilistic perceptibile sunt utilizate și produc acest tip de *realism alegoric* bazat pe irealitatea reprezentării care subminează realismul aparent al obiectelor reprezentate.

Singur lângă fereastră sau bucătăria lui Pișcoci

Tot singur într-o bucătărie de bloc este și Pișcoci în filmul lui Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006). Pentru Maria Ioniță în eseul său despre filmele lui Corneliu Porumboiu, `Framed by Definitions. Corneliu Porumboiu and the Dismantling of Realism` (2015), portretul din cadru amintește de tabloul lui René Magritte. Cele două portrete țin de o viziune picturală *metafizică* a unui uman lipsit de umanitate. Ioniță (2015: 183) consideră că realismul din Noul Cinema Românesc este un fals realism și că suntem, mai degrabă, în fața unui „film realist despre irealitatea reprezentării” ce se manifestă predilect în *A fost sau n-a fost* și *Polițist*, *adjectiv*.

O bucătărie ca'n filme



Cu ajutorul unei sintagme inversate, Porumboiu aduce în planul A obiectul la care privește Pișcoci. Obiectul stă „înaintea” subiectului privitor și are o anume doză de autonomie filmică față de protagonist.

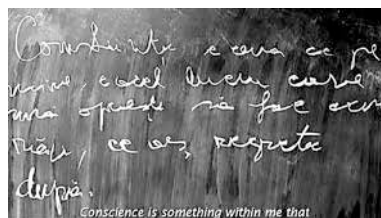
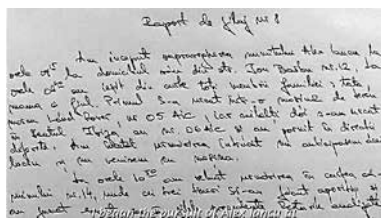


De abia în planul B vedem privitorul și realizăm că planul A era un punct de vedere optic și conținea o subiectivitate.

René Magritte, *The Pleasure Principle* (1937), Portretul lui Edward James.



Eseul Mariei Ioniță pornește de la ideea că spațiul model al curentului Noului Cinema (reprezentat în primul rând de Cristian Mungiu) este un domeniu diegetic epuizat de vedere / viziune și nu un spațiu pretext și instrument al acțiunii personajului (Ioniță 2015: 177). La Porumboiu realismul este deconstruit cu ajutorul repetițiilor și, mai ales, cu ajutorul apariției treptate a unei expresii verbale, lingvistice în locul unui vizual explicativ. Pentru Ioniță, asistăm la Porumboiu la „explorarea intersecției critice dintre imagine și limbaj” în care tranziția de la un registru la altul are loc prin „segmentarea unui eveniment ireductibil într-o serie de definiții a căror formă primară este lingvistică” (178). Personalitatea polițistului din *Polițist*, *adjectiv* este redusă la un semn verbal (un adjectiv) și la un semn într-un grafic ce indică absorbția sa în interiorul unui angrenaj instituțional inuman și lipsit de afecte ori compasiune. El este victima unui angrenaj care-l lipsește de liberul arbitru. El devine ceea se poate numi un „șoarece într-un labirint”.



1. S.m. (Ra) Activitate întreprinsă de poliție (1) în vederea menținerii p. ext. fel de a fi, de a gândi, de a acționa în spirit polițienesc, brutal, violent. *tic + suf. -ism.*
1.1. S.m. Agent de poliție (1), funcționar de
2. Adj. Polițienesc. ♦ *Roman (sau film) polițist* = roman (sau film) în care 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 205

Sica, Luchino Visconti sau Roberto Rossellini) nu se mai concentrează asupra acțiunii, evenimentului și personajului ca agent, ci asupra condiției de privitor a protagonistului. Drama nu mai e a acțiunii, ci este o „dramă optică” a unui personaj care are o privire pierdută și care este absent atât din lume, cât și față de sine însuși (citată din Gilles Deleuze, apud Ioniță, 178-9). Obiectul privirii acestui privitor ineficient – obiectul „original” – este anulat fie de o pleoră de semne de tip limbaj – o gramatică a unei structuri relaționale în care referința este secundară – fie de „imagini opace”. În cazul lui Porumboiu, planurile-secvență creează un patern de repetiții și simetrii și asociază imaginile cu descrierile lingvistice. Experiența este mereu mediată și deplasată de cuvinte ori opacizată de imagini fals ilustrative (Ioniță 179-180). Filmele lui Porumboiu reprezintă, în această interpretare, o polemică cu ideea de film realist în care spațiul e profilat ca schematic și anonim (un spațiu „oarecare”). Realitatea și cuvintele sunt opace în cadrul acestei retorici a unui „film realist despre irealitatea reprezentării” (Ioniță 183).

Să traducem aceste rânduri în contextul prezentului studiu. Figura tatălui este dezautorizată prin absența acțiunii (el este un antierou care nu întreprinde nicio acțiune reparatorie), absența agentivității (el este o entitate pasivă și nu una activă) și, cinematografic, este lipsită de obiectul privirii. Privirea lui Pișcoci este „goală” pentru că regizorul nu ne oferă niciun plan al obiectului viziunii sale și nici accesul la POV-ul său. Noi nu avem acces la conținutul viziunii sale. Privirea personajului duce către un gol căci nu apare pe ecran niciun plan care să ne reprezinte fără echivoc obiectul privirii sale. Este o privire către un off-cadru gol. Planul anterior ce reprezintă un lampadar stradal *poate* fi accesibil privirii lui Pișcoci, dar, în primul rând, este un plan descriptiv al naratorului cinematografic care explorează lumea lui Pișcoci. Pentru Ioniță, în filmele lui Porumboiu pe de o parte limbajul anulează rezoluția viziunii și, pe de altă parte, privirea nu are conținut.



Ca și la Porumboiu, obiectul apare înaintea privitorului său. Spectatorul are mai întâi pe ecran obiectul privirii care, astfel, capătă o autonomie și o pregnanță pe care n-ar fi avut-o dacă ar fi fost reprezentat după un plan al protagonistului.



De altfel, privirea goală a lui Niki trădează faptul că planul anterior nu este obiectul privirii sale, ci un obiect autonom și lipsit de o semnificație narativă. Obiectul are o prezență dramatică, dar este o digresiune narativă.

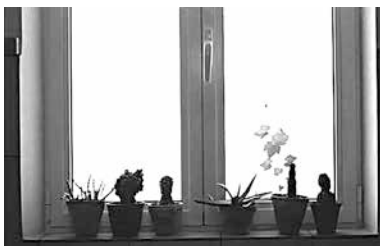
În *Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (Lucian Pintilie, 2003), doi protagoniști cu stiluri de viață caricatural opuse se vor găsi față în față. Ex-colonelul Niki este „un patriot de modă veche [...] ce reprezintă subiectul alienat, patetic și marginalizat, paradoxal în măsura în care este nostalgic, ca și alții, după timpurile comunismului”, iar Flo reprezintă „un pur produs al unei anumite categorii a românilor postcomuniști: vulgar, excentric, agresiv, gata de a prinde în zbor orice oportunitate, orice mică întreprindere care aduce bani și care se amuză continuu” (Nasta 2013: 113-114). Arena lor de înfruntare este bucătăria familială a lui Niki, în care se inserează frecvent și insistent Flo. Bucătăria lui Niki, *pater familias* decăzut, reprezintă ultimul bastion al principiilor sale de o viață și reperele sale într-o lume care și-a schimbat valorile. Bucătăria este arena unei *agone* ce pune față-n față două generații și mentalități deplasate sau inadecvate de o manieră sau alta. De-a lungul filmului, personajele sunt aliniate în compoziții care alternează vizualizarea dinspre fereastră sau de la poziția opusă și subliniază deliberările familiale ordonate în adâncimea câmpului echilibrat simetric conform unei stilistici

O bucătărie ca'n filme

cinematografice clasice. Compozițiile statice permit profilarea teatrală a personajelor în frecvențele dialoguri față în față. Nasta notează faptul următor: „camera este deseori statică și favorizează o frontalitate în interiorul căreia mai multe acțiuni simultane pot fi urmărite” (117). Protagonistului îi este permisă deseori doar o porțiune a spațiului diegetic; de obicei în lateralul prim-planului, ori în fundalul planului doi.

În scena finală, filmată într-un plan mediu larg (american), Niki își face apariția în mijlocul bucătăriei lui Flo, dar și în centrul compozițional al imaginii. El ocupă și prim-planul central al unui cadru apropiat. Omorându-și antagonistul cu un ciocan, Niki ocupă teritoriul locuit de acesta, dar și preia inițiativa prim-planului cinematografic. Un plan alternat al cadrului gol al ferestrei din bucătărie capătă un sens metaforic. În cele din urmă, un plan apropiat de la umeri îl reprezintă pe Niki singur în propria sa bucătărie cu o privire pierdută în gol. Drama are o evoluție clasic desenată. Un personaj, Niki, este împins din ce în ce mai mult din compoziția echilibrată pe care o împarte egal cu soția sa în spațiul intim al bucătăriei sale (spațiul de manifestare a *agape*-ului și *eros*-ului familial), fie de către deciziile de viață ale noii generații pe care nu le înțelege, fie de către un vecin care se inserează nepoftit în viața sa. În cele din urmă, preia inițiativa și acoperă centrul frontalității cadrului cinematografic. Va sfârși cinematografic cu un portret al unei priviri către nicăieri. Bucătăria din *Niki Ardelean, colonel în rezervă*, a devenit câmpul de război dintre mentalitățile aflate în opoziție. Bătrânul tată al familiei va ucide impostorul, dar va sfârși într-o fundătură.

Punând lucrurile în grila de lectură a filozofiei diferendului articulată de François Lyotard, putem vedea cum Pintilie pune deja aici termenii conflictului dintre personalități, identități, mentalități în termenii opoziției dintre două spații diegetice și dintre două stiluri de vorbire, două regimuri de uz ale limbajului. Pintilie, cu acest epilog fără dialog, violent și alienant, pregătește terenul pentru viitorii protagoniști antieroi care vor fi starurile următoarei generații de cineaști: Lăzărescu, Viorel, Otilia din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) ori Voichița din *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012). \$



Precursor al Noului Cinema Românesc, Lucian Pintilie, în *Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (2003), ne poate oferi o scenă simptomatică pentru personajul epuizat de viziune, o vedere către nicăieri. Protagonistul, în scena de epilog a filmului, intră în bucătăria vecinului său, Flo, și, cu un ciocan, îi sparge capul. După un plan general care ne dezvăluie scena omorului urmează un plan detaliu care ne focalizează atenția asupra ferestrei bucătăriei vecinului. Fereastra e acoperită cu un transperant care, brusc, se ridică. Îl vedem apoi în câteva planuri pe Niki revenind în propriul apartament, în bucătărie. El se așază la masă și privește în gol.

Fereastra bucătăriei vecinului reprezintă, în contextul discuției deschise aici, o intervenție ironică a naratorului. Ea apare înainte de cadrul în care-l vedem pe Niki cu privirea pierdută și nu este asociată cu punctul de vedere al personajului. Nu știm unde se află această fereastră în raport cu personajul: este ea fereastra din stânga sa, este fereastra din bucătăria victimei sale, este ea o fereastră pe care nu o poate vedea decât naratorul și spectatorul filmului? Imaginea ferestrei este o metaforă a unei probabile stări sufletești sau, în termeni mai generali, a unei condiții umane. Ea compune ironic, la finalul filmului – ca un epilog comentariu auctorial – un contrast între o fereastră „goală”, care nu duce nicăieri sau oferă accesul vizual către un spațiu oarecare (către un spațiu banal) și un grup de glastre comice. Comicul imaginii e produs atât de contrastul dintre neutralitatea cadrului ferestrei și contextul grav al crimei comise de Niki, cât și de oroarea omorului și gesturile cotidiene, anodine și „drăgălașe” ale persoanei care a pus glastrele pe marginea ferestrei, pentru a le da viață și pentru a aduce un decor în banalitatea bucătăriei de bloc. De aceeași manieră, costumul de ofițer al lui Niki contrastează cu papucii de pensionar pe care-i poartă de-a lungul scenei omorului. De altfel, comicul e subliniat de transperanțul care se deschide exploziv și fără motiv. El marchează – ca și gestul categoric al lui Niki – intervenția absurdului în banalul cotidian.

Obiectul privirii lui Niki în „gol” din finalul filmului trimite către o realitate psihică nedefinită sau de neînțeles. Niki este, cu alte cuvinte, copleșit de absența semnificației vieții. Într-o interpretare simbolică, obiectul originar (obiectul privirii în ordinea vizualului sau explicația ori referința în ordinea verbalului) ar fi momentul istoric inițial. Tatăl și fiul prezenți într-o serie numeroasă de filme post 1989 sunt entități marcate de incapacitatea de a privi un adevăr fondator și astfel, de a înțelege un destin. Ele sunt marcate de o injustiție primară – evident identificabilă, istoric, cu absența vinovaților pentru omorul fondator al revoluției din 1989. Absența actului de justiție care ar recupera „adevărul” ar calma presiunea omorului fondator și ar restaura echilibrul social sub diverse forme simbolice. În genere, personajele acestor filme nu reușesc să lupte împotriva unui dezechilibru simbolic inițial și să restaureze o stare de rezoluție. Ele nu reușesc să definească Răul aflat fie în interior, fie în exterior și, în consecință, nu pot opera un set de acțiuni reparatorii. Personajul are o privire lipsită de conținut. Absurdul provine din absența de conținut a obiectului privit.

Pentru a ilustra ceea ce înțeleg printr-o privire care, în film, dobândește un conținut, să vedem câteva cadre din filmul lui Michael Haneke, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Michael Haneke, 1994) unde protagonistul, tot singur, stă noaptea în bucătărie și are experiența unei vieți lipsite de orizont. În această scurtă secvență, Haneke indică explicit privirea în interior a personajului. El privește undeva în jos (fig.1). Planurile următoare ce cadrează detalii din interiorul bucătăriei nu sunt ilustrația obiectului la care s-ar uita personajul, ci planuri ale naratorului care „decupează” fragmente din spațiul locuit de acesta (fig.2 - fig.4). Detaliul cadrat de narator indică fragmentaritatea obiectului viziunii: faptul că viziunea nu poate cuprinde integralitatea scenei. Obiectele, detașate de legătura cu mentalul personajului – căci nu sunt ilustrații ale conținutului de viziune al personajului –, capătă autonomie și pregnanță. Ele sunt obiecte care există, dar sunt lipsite de semnificație. Și aici fereastra este o falsă deschidere către un exterior. Ea este mai degrabă indicația unei opacități. Cadrele fig.2 - fig.4 reprezintă metaforic o stare sufletească și o condiție umană. Obiectele reprezentate sunt accesibile mental personajului, dar nu și scopic. Ele se află în „raza” sa de acțiune și în spațiul pe care el îl locuiește. În acest sens, planurile indică *indirect* starea sufletească a personajului. Planul fig.5 îl reprezintă pe protagonist uitându-se mai clar către un off-cadru. În cadrul fig.6 avem POV-ul personajului. Aspectul indistinct abstract al figurii grafice a obiectului privirii: covorul este *indicele* direct al conținutului mental și al afectului personajului. Acesta se confruntă cu absența de inteligibilitate a lumii și are o stare afectivă disforic neclară. Obiectul privirii, lumea la care are acces personajul este atât discontinuu fragmentată și nu permite o viziune de ansamblu, cât și lipsită de claritatea formelor ce ar permite o inteligibilitate, un sens. Diferența se desenează între stilistica indicilor *indirecti* care nu-i oferă spectatorului accesul la conținutul privirii și retorica indicilor *directi* care profilează explicit pe ecran trăsăturile distinctive ale acestei realități. Diferența are loc între imaginarea pe care o operează spectatorul pentru a

O bucătărie ca'n filme

conceptualiza conținutul mental al personajului și asocierea dintre o lume lipsită de sens și un eventual conținut mental al personajului. Într-o situație vedem prin ochii personajului o lume absurdă și într-o altă situație stabilim corespondențe între o lume compusă din obiecte lipsite de sens și o condiție umană. O distanță mai mare separă obiectul din lume și mentalul personajului în cazul în care naratorul sau camera de filmat alege să ne atragă atenția asupra unor obiecte din lumea pe care acesta o locuiește, decât în cea în care camera de filmat adoptă punctul de vedere optic al personajului. În primul caz, atât obiectele, cât și personajul au statut egal de entități existente într-o lume lipsită de sens, iar în al doilea caz, obiectele absurde sunt înglobate și astfel subordonate experienței cognitive și afective a personajului. Prima parte a scenei lui Haneke adoptă prima poziție stilistică, iar a doua parte folosește traiectoria de sens secundă. În scena privirii pierdute a protagoniștilor (Niki și Pișcoci), cei doi regizori români utilizează prima formulă retorică cinematografică. Obiectele și oamenii sunt entități obiectuale cu statut similar ce aparțin în egală măsură unei alte instanțe discursive sau enunțatoare, naratorul anonim al filmului. În această postură personajul nu deține controlul asupra obiectelor din jurul său. Iar atunci când accesul i s-ar permite, el va fi confruntat cu obiecte lipsite de semnificație.



1



2



3



4



5



6

California Dreamin' sau „visul american”

Un alt personaj rămâne singur în bucătărie în filmul lui Cristian Nemescu, *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007). Doiaru, șeful de gară, va umple de o anume manieră absența soției și a fiicei din intimitatea vieții sale cu invitația adresată căpitanului american la un festin. În scena dialogului dintre cei doi protagoniști, modelul narativ și cinematografic Hollywood își fac simțită prezența. Regizorul adoptă stilul de continuitate cinematografică pentru a profila dialogul confruntare dintre cei doi protagoniști. Planurile sunt succesiv plan de situare, dialog cadrat peste umăr, sau în formula POV-ului și cadru detaliu analitic. Intertextual, scena aceste confruntări trimite de asemenea la întâlnirea din strada orașului din filmele western. Teritoriul exotic și străin al gării din România devine, în această perspectivă, locul de înfruntare dintre două culturi, două tipuri de civilizație, dar și locul de mediere al unei relații în care protagoniștii descoperă, în cadrul *agapei*, umanitatea care unește. Decorul gării lui Doiaru sugerează cu bună intenție scenografia orașului de graniță western. Pentru a pune în evidență acest context cinematografic, Nemescu realizează scena în stilul continuității clasice narative în care accentul e pus pe relația intersubiectivă. Prin profilarea mâncării și a preparării ei de către Doiaru, precum și prin explicațiile pe care acesta le dă ofițerului american, exotismul și particularul cultural

6. Tatăl și fiul : singur acasă. Avatarurile tatălui

sunt, de asemenea, aduse în prim-plan. Dintre scenele de bucătărie analizate, aceasta este singura în care arta culinară ca simptom al civilizației este ecranizată. *Agape* aduce în scenă și aprinderea lumânării ca semn al împăcării și ca indice al funeraliilor trecutului. Ceremonialul ospitalității performat de Doiaru este asociat la Nemescu cu consumul alimentar, dar și cu ritualul funerar al praznicului ce marchează – ca ritual de trecere – posibilitatea schimbării de atitudine, doliul trecutului și promisiunea trecerii la o relație nouă. Praznicul devine un ritual al comuniunii și împăcării. Doiaru îl aduce pe căpitanul american în spațiul său intim pentru a încheia traviul doliului și a face parastasul menit a recupera absența „americanilor” din istoria României și, odată cu ea, intrarea în regimul comunist. Festinul celor doi bărbați încheie și mediază recuperarea unui destin istoric „deraiat” pe care, astfel, Doiaru îl repune pe justa sa linie. Desigur că cinematografia hollywoodiană a lui Nemescu reprezintă cazul atipic în suita absenței *agapei* și *erosului* la masa din bucătăria filmului românesc postrevoluție. Pop, în studiul citat, are dreptate să indice faptul că felurile culinare manifestă cutume antropologic culturale, dar, pentru filmul românesc post 1989, este semnificativă tocmai absența artei culinare și a profilării unor mâncăruri românești specifice.



Plan mediu de situație a protagoniștilor în scenă.



Filmare clasică peste umăr.



Plan-detaliu al mâinilor care, expresiv, continuă dialogul personajelor.



Plan-detaliu al aprinderii ce activează asocierile semantice cu ritualul de doliu.

Este de subliniat că Nemescu aduce filmul Hollywood de o manieră programatică în Noul Cinema Românesc. Dacă pentru Pintilie Hollywood este un element de fundal, o trimitere la un teritoriu îndepărtat, dar dorit, la Nemescu trimiterea este o dominantă a filmului. Spectatorul este invitat să vadă și să aprecieze plăcerea de cinefil. Scena mesei festive în exterior în care soldații americani se întâlnesc cu fetele din Căpâlnița, aduce – conform modelului intertextual – reuniunea dintre membrii unor culturi diferite (*agape*) sub semnul *erosului* și al celebrării finalizat cu o agone tipic western.



Lăutarul este deghizat în Elvis Presley.



În timpul mesei oamenii se apropie unul de altul și cuplurile se formează.



Black Cat, White Cat (Emir Kusturica, 1998).

Câini (Bogdan Mirică, 2016) va continua tradiția deja inițiată de Nemescu a filmului clasic Hollywood și va utiliza stilistica narațiunii thrillerului. Și aici personajul masculin, Roman, aflat într-un moment de dilemă de existență va prefera decorul pauper al bucătăriei casei de țară pentru a reflecta fie singur fie împreună cu iubita.

Pater familias în umbre și lumini

Bucătăria lui Matei Pătrașcu, protagonistul filmului *Un etaj mai jos / One Floor Below* (Radu Muntean, 2015) este spațiul de confruntare cu un antagonist care intervine insidios în interiorul apartamentului familiei. Drama protagonistului ne amintește de câteva filme deja menționate. În primul rând vin *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) și *Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (Lucian Pintilie, 2003). Camera profilează în portret jocul expresiv facial și corporal al unui individ îngândurat și nostalgic – a cărui atenție se îndreaptă către un exterior off-cadru de unde, prin geamul deschis al bucătăriei intră lumina din exterior. El este cadrat în prim-planul imaginii fie pe fundalul defocalizat al bucătăriei, fie în alternanța de zi / noapte prin deschiderea ușii pe modelul din *Aurora* (Cristi Puiu, 2010). Defocalizarea fundalului permite o profilare mai intensă asupra expresiei personajului. Motiv pentru care planul apropiat al feței sale este ales aici. De asemenea, planul ne permite să sesizăm trecerea de la privirea „închisă” în jos la o privire orientată către un exterior. Personajul este captivul unui cadru constrângător și victima dilemelor sale morale care-i deranjează confortul căminului. Mai mult decât bucătăria-container ce cuprinde familia, e remarcabilă tentativa personajului de a se deschide unui exterior.



Bunica, soția și decorul tipic de bucătărie indică noul confort pe care îl deține „stâlpul” familiei. Intervenția antagonistului are loc pe modelul din *Niki Ardelean*. Tânărul ocupă centrul imaginii, ocupă masa din bucătărie (spațiul privat și privilegiat al stăpânului familiei) și îl exclude pe Pătrașcu în poziția inconfortabilă a unei cadrări „greșite”. Pătrașcu este fragmentat și descentralizat în compoziția rezultantă. Desigur că un plan secund îl descrie pe Pătrașcu exilat în anticamera bucătăriei ocupate.

6. Tatăl și fiul : singur acasă. Avatarurile tatălui



În scenele finale antieroul e redus la o nuditate simbolică. Un plan mediu îl reazăză în centrul compozițional redobândit și, simbolic, îi oferă momentul de grație al unei raze de soare. Nu pare a fi o lumină de speranță, cât o reșezare a lucrurilor într-o stare de echilibru. Finalul aduce un *stasis* între umbra din spate și lumina din față.



7. Familia și ostilitatea câmpului de luptă kitsch

Terminus paradisi

După ilustrarea utilizării clasice a bucătăriei ca decor pentru dilema moral intimă din *Duminică la ora șase / Sunday at Six* (Lucian Pintilie, 1965), Pintilie va relua punerea în scenă a bucătăriei într-o altă dramă personală în *Terminus Paradisi / Next Stop Paradise* (Lucian Pintilie, 1998) (Nasta 2013: 107). Bucătăria este containerul scenic în care cuplul format din Norica și Mitu își consumă momentele de fericire și iubire. Cadre *single* – plan apropiat portret – profilează dialogul proxim al personajelor, contrastează cu planurile ce descriu bucătăria goală. Nici o ușă nu e prezentă în scenă, doar cadrul ferestrei care se deschide către peisajul urban reprezentat într-un plan îndepărtat. Cadrele apropiate ale umanului potențat de afectivitatea intimității contrastează cu scenografia rece, gri a bucătăriei sărăcicioase, dezolante, vopsite cu un alb murdar și cu peisajul urban îndepărtat. În scenă mai este profilat un element metaforic similar cu farfuria Ancăi din *Duminică la ora șase*: un afiș ce reprezintă peisajul viu colorat al unui lan de grâu auriu pe dealuri. Peisajul din afiș este reprezentat ca obiect de decor din diegeza bucătăriei și ca plan narativ flashforward (insert auctorial) ce poate fi atribuit și unei instanțe subiective. Peisajul din afiș este atribuibil imaginației unui personaj și, ca atare, ține de domeniul reveriei sau dorinței imaginare personale. Față de spațiul „alb-murdar” al bucătăriei, peisajul din „vis” este o proiecție de fugă în imaginar. Ca și farfuria Ancăi, elementul de decor joacă rolul unui indicator de lirism și subiectivitate, de conținut mental categorizat ca euforic, ca un „paradis pierdut”. Imaginea mediată de afiș și de cinematograficitate (e un plan de film) aparține și teritoriului imaginarului cinematografic al industriei de film. Bucătăria este analogul unei *camera lucida*; ea este o imagine mentală ce procesează stimuli diverși care stabilesc poduri peste momente în timp. Pentru Pintilie, procesele mentale și procedurile stilistice ale cinematografiei sunt similare. Cadrul scenic metaforic suport pentru acest amestec între un dispozitiv psihic și un dispozitiv cinematic este cel al bucătăriei. Pentru Pintilie, *agape* și *eros* sunt qualia definitorii acestui teatru uman în care cuplul se izolează de peisajul dezolant al orașului. Calitățile menționate sunt proiectate în spațiul imaginarului cinematografic echivalat paradisului.⁵⁶ Motivul afișului static care, cinematografiat, devine o imagine în mișcare și o proiecție imaginară a subiectului uman decăzut în cotidianul alienant reprezintă o reminiscență a motivului imaginii Australiei din filmul lui Michael Haneke, *The Seventh Continent* (1989). De asemenea, planurile peisajului natural anunță epilogul similar din filmul lui Abbas Kiarostami, *Through the Olive Trees* (1994). Nu este aici spațiul pentru a dezvolta analiza retorică prin care imaginarul reprimat al imaginilor filmului clasic Hollywood revin în filmele Noului Cinema Românesc ca o dorință deplasată. Mai devreme sau mai târziu, un stil cinematografic

⁵⁶ Într-o celebră carte, Ernst Robert Curtius (2013) [1948] analiza extensiv motivul literar des întâlnit în producțiile culturale ale Evului Mediu, cel al grădinii paradisiace unde protagoniștii pot să consume momentele de iubire, *locus amoenus*.

7. Familia și ostilitatea câmpului de luptă kitsch

hollywoodian reprimat conștient (de-negat în sensul freudian al termenului) revine ca imaginea subiectivă imaginară au unui „paradis pierdut”. Nemescu, în acest context, este primul regizor declarat hollywoodian. Pintilie atinge și glosează tema.

Pintilie, cu ajutorul unui montaj alternat, descrie umanul alienat sub forma porcilor pe care Mitu îi îngrijește. Se poate găsi o reluare a analogiei uman vs. animal din filmul lui Alain Resnais, *Mon oncle d'Amerique* (Alain Resnais, 1980).



Este de menționat că motivul prezenței unei lumi ficționale, cinematografice, ca loc al paradisului imaginar reapare și în alte filme de Pintilie. De exemplu, în *Prea târziu / Too Late* (Pintilie, 1996) ia forma filmului clasic Hollywood aflat în spatele eroinei și a tapetului peisaj de plajă de Ibiza din apartamentul ei. Desigur că imaginarul hollywoodian este un declanșator al dorinței și un spațiu paradisiac; un *locus amoenus* al dispozitivului cinematografic. Un similar *hymen* – o trimitere la filmul Hollywood aflat în paradisul filmului – e ironic prezent în filmul lui Nae Caranfil, *Filantropica* (Nae Caranfil, 2002).⁵⁷



Acest tapet pare să însoțească reveriile de aventură și emancipare ale cuplului sau reprezintă semnul autocratului care este stăpân pe situație și pe destinele altora.

⁵⁷ De altfel, și *Closer to the Moon* (Nae Caranfil, 2014) propune o metaforă similară. Filmul Hollywood este imaginarul care susține libertatea și declanșează gestul lipsit de adaptare practică la realitatea politică a momentului, dar util sentimentului de eliberare de regimul comunist. Caranfil este regizorul spiritului Hollywood cel mai fidel în cinematografia românească (vezi și Nasta 2012: 128).



Cuplul își consumă momentele de erotism în cadrul artificial al tapetului publicitar exotic în *Prea târziu*.



Decorul Americii și New York-ului ca fundal pentru poza de mariaj a cuplului din *Terminus Paradis*.



Decorul kitsch al New York-ului și al turnurilor gemene din birourile lui Pavel Puiuț din *Filantropica*. Dincolo de peisajul de butaforie al Americii se deschide fereastra către cerșetorii locali ce-și manipulează sentimental victimele.



Decorul exotic kitsch al tapetului din camera directorului Vladimir din *Despre oameni și melci* (Tudor Giurgiu, 2012).

Infernul kitsch

Radu Jude în *Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family* (Radu Jude, 2012) alege decorul bucătăriei pentru a evidenția „un conflict care scapă de sub control, eventual în violența absurdă” (Nasta 2013: 148). Legăturile familiale sunt, într-o succesiune de „episoade isterice”, ținta unei agresiuni provocate de neînțelegerea limbajului și a punctului de vedere al celuilalt. Lipsa de empatie și simpatie cu celălalt produce solilocvii care, autist, provoacă întâlnirea explozivă de limbaj și apoi de violență fizică. Filmul face o descriere meticuloasă a disoluției afectului, dialogului, precum și a binomului *agape* și *eros*. În filmul lui Jude, bucătăria este locul de predilecție, arena disoluției relațiilor morale și de cuplu. Bucătăria este arena agoniei care aduce la suprafață violența și excluziunea. Dacă la Puiu violența este sugerată și evocată indirect, la Jude ea este reprezentată în proximitate, în plan apropiat și etalată pe întreaga suprafață a ecranului. *Agone* se afișează fără ascunzișuri și ocolișuri. Dacă la Popescu infernul din bucătărie are un caracter de proces mental care distruge pe „dinăuntru” și care trebuie imaginat de spectator, aici infernul se manifestă la suprafață și se expune ca imagine direct perceptibilă spectatorului. Minimalismul care, prin ambiguitate și litotă, îi cere un efort de reflecție și imaginație spectatorului este abandonat aici pentru violența imaginii conflictului corporal „aruncată în față”; violența care se afișează fără cenzură spectatorului. Violența este *on screen*, nu *off screen* ca la Puiu. Dar, ca la Puiu, narațiunea nu propune nicio rezolvare in Justiției, ci doar o expune provocator grafic. Violența minoră, de apartament, isterică și agitată ține de ceea ce putem numi *kitsch*, adică o formă de dramă popular-melodramatică în care emoțiile sunt

fulgurante și de suprafață, deși manifestate cu emfază. Superficialitatea și absența unui fond emoțional de profunzime ar caracteriza drama kitsch – ceea ce ar fi de catalogat ca o „melodramă ieftină” așa cum e ea prezentă în stilul foiletoanelor.

De asemenea, filmul lui Adrian Sitaru, *Ilegitim* (Adrian Sitaru, 2016), sub privirea unei camere de filmat pervers voaieristice, transformă întâlnirea din bucătărie dintre tată și copiii săi într-o confruntare fizică excesiv expusă. Tatăl, a cărui autoritate e știrbită de minciunile sale trecute, încearcă să recapete o onoare pierdută printr-o luptă corp la corp cu fiul său. Argumentele sale sunt corporale, umorale și fizice. Bucătăria tatălui este, în scena climatică a răsturnării de situație în care fiica mărturisește că este însărcinată în urma unei relații de incest cu fratele ei, locul de maximă intensitate narativă și scena pe care se proiectează / dezvăluie criza dintre convingeri și realitatea relațiilor intersubiective. Bucătăria este din nou locul revelației și crizei agonice care produce explozia afectivă a personajelor.

Mișcarea nervoasă în interiorul cadrului bucătăriei familiale a personajelor din *Occident* anunță coregrafia corpurilor protagoniștilor din *Toată lumea din familia noastră* care, la rândul său, determină stilul vizual și mișcarea / poziția camerei. Camera la Jude nu mai reprezintă sub forma unui plan general sau mediu interiorul populat al încăperii, ci, ca în *Marfa și banii*, se adaptează cu greu prezenței corporale fizice din diegeză și intensifică forța și rapiditatea mișcării. În consecință, disoluția relațiilor intersubiective contaminează relația dintre spectator și ficțiune operată de către camera de filmat.⁵⁸ Camera de filmat – mișcarea sau poziționarea ei – îi încurajează o poziționare mentală spectatorului. Și în continuare se poate spune – ca o idee directoare a prezentului studiu – că modul în care spațiul fizic este structurat scenografic și modelat de ecranul / cameră de filmat structurează la rândul său spațiul mental. Aici vorbim, în mod echivoc, atât de mentalul personajelor din ficțiune, cât și de mentalul spectatorului. Desigur, confuzia care domnește în lumea personajelor din ficțiune este pusă, ca imagine, în fața contemplării spectatorului care, în contrast cu personajele însele, se poate detașa și are capacitatea de a lua o distanță reflexivă asupra structurii lumii ficționale reprezentate. Cu alte cuvinte, spectatorul nu devine mimetic un automat confuz.

Bucătăria părinților

Filmul conține două întâlniri de bucătărie ale protagonistului, Marius, cu familia. În prima scenă acțiunea se desfășoară în bucătăria părinților. Scena din bucătăria familiei Vizureanu începe cu un plan-secvență ce urmărește îndeaproape protagonistul. Umerii săi profilează de la începutul scenei o mască, un obstacol care-i refuză spectatorului un plan de situație ce ar urma să-i dea informația optim informativă asupra localului unde se va dezvolta intriga. Acest plan de coerență, transparență ce i-ar permite spectatorului să aibă repere de situație în diegeză este refuzat cu obstinație. Spectatorul are acces doar la fragmentele spațiului desenat de camera de filmat și doar la o serie de planuri apropiate ale reacțiilor verbale și de expresie facială ale personajelor ne permit să ne situăm în scenă. Profilarea cinematografică aduce puternic în atenția spectatorului violența și/sau incoerența spațiului, limbajului verbal și cel corporal-expresiv. În interiorul spațiului îngust și rectangular al bucătăriei, camera, dotată cu tremuratul caracteristic filmării din „mână”, face frecvente tăieturi la *single-uri* portret, dar asociate unor salturi peste axul de 180° și peste linia formată dintre ușă și fereastră. Cu alte cuvinte, Jude utilizează aici o stilistică explicit opusă regulilor de continuitate și de situație conceptuală clară, fără echivoc în diegeză ale cinematografiei de la Hollywood. Panoramările scurte și bruște reiau

⁵⁸ Modelul acestui gen stilistic aparține cinematografiei fraților Dardenne – *La Promesse* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1996) sau *Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999). Vezi, în acest sens, eseul lui Mosley (2015: 119).

O bucătărie ca'n filme

ritmul schimbului rapid de replici. Poziționarea camerei în interiorul localului în chiar proximitatea „corporală” cu protagoniștii dramei subliniază caracterul imprevizibil și dificil de înțeles al acțiunilor și schimburilor violente. Camera realismului perceptual este în interiorul acțiunii, dar e lipsită de perspectiva naratorială asupra dramei – nu are acel plan de situare sintetic (viziunea de ansamblu) și nici planurile descriptive care anunță etapele ulterioare ale intrigii. Viziunea limitată și parțială a camerei reia în oglindă situația personajelor care nu au o viziune de ansamblu ce le-ar permite să înțeleagă și punctul de vedere al partenerului de dialog. Punctul lor de vedere este îngust și epidermic legat de poziția lor mentală, de prejudecățile proprii care îi fac surzi la discursul celuilalt. Modelul acestei stilistici îl regăsim la *Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999), filmul fraților Dardenne.

Montajul în continuitate este desfigurat pentru a da acces la atmosfera unei familii care se dezmembrează. Rapidele recadrări de proximitate cu personajele dau mai multă emfază atențională rapidelor schimbări de ton și stări afective. Tatăl, dintr-un schimb vesel și glumeț cu Marius explodează fără avertisment într-o incontinență de furie și acuzații. Dialogul față în față este figurat astfel încât nu ajută la crearea unei continuități fluide generate de cadrări peste umăr și cadre portret. Aducerea împreună a fiului și a tatălui are loc prin înghesuirea personajelor într-un cadru cinematografic care devine strâmt. Camera pe „umăr” și proximitatea incomodă cu mișcarea personajelor potențează realismul perceptual ce definește conținutul dramatic. Plasamentul camerei permite cu greu inserarea în același plan a partenerilor de dialog, astfel încât viziunea asupra acțiunii e trunchiată sau suntem expuși de o manieră precară doar la o jumătate a dramei. Structura expresiv cinematografică – narațiunea și stilul compozițional al lui Jude – este în omologie cu permanenta așteptare și confirmare a conflictului și violenței. Expresia cinematică preia catastrofa antropologică.



Bucătăria soției

Bucătăria soției este arena secundă a conflictului. Nicio coerență nu poate fi decelată în apartamentul soției. Camera doar „urmează” îndeaproape mișcările lui Marius și cadrează din unghiuri oblice situate mai sus sau mai jos decât punctul de vizionare definit de o talie umană standard planuri de tracking, urmări ale unui corp social fragmentat în spațiul congestionat: fata lui Marius, soția sa, prietenul ei, bunica. În majoritatea planurilor, protagonistul reper se află ușor off-cadru, lăsând doar o parte a corpului vizibilă în cadru. Camera pare neîndemânatică și insuficientă pentru a reprezenta acest spațiu. Desigur că această arhitectură expresiv cinematografică transcrie – de o manieră complementară abordării lui Cristi Puiu – poetica unei insuficiențe a dispozitivului artistic de a „acoperi”, descrie sau reprezenta realitatea socială. Discursului fragmentar și parțial al personajelor îi corespunde un discurs la fel de parțial al artei cinematografice care este o secțiune a acestui ansamblu de discursuri eterogene incapabile de a formula o viziune globală care, la rândul său, să producă o justiție genurilor discursive aflate în confruntarea agonică. Așa cum am văzut, această figură apare atât la Cristi Puiu în filmele citate, cât și la Cristian Mungiu, în special în 4,3,2 (2007).

7. Familia și ostilitatea câmpului de luptă kitsch

Mișcărilor neîndemânatică și haotice ale camerei de filmat îi corespund o diegeză a relațiilor sociale de empatie sparte și o punere în scenă ce reprezintă confuzia în care trăiesc personajele. Decorul este format din obiecte extrem de diverse, așezate într-o dezordine caleidoscopică. Punerea în scenă reia în oglindă confuzia mentală și instabilitatea camerei de filmat. Decorul repetă un motiv floral, cromatic și geometric aglomerat pe hainele personajelor feminine, pe gresia de pe zidul bucătăriei, pe mușamaua de pe masă și amestecat, o multitudine excesivă a obiectelor. Tonuri de roșu sunt lipite pe forme greu de identificat. Spectatorul este, ca și protagonistul, scufundat sub această pletoră de detalii și forme care se întretaie și sunt în constantă mișcare, astfel că are dificultăți în a identifica obiectele și a-și focaliza privirea asupra unui centru compozițional. Stresul atențional e obținut prin mișcarea haotică a camerei și prin dezordinea pronunțată și aglomerarea formelor compoziționale din diegeză. Spectatorul, ca și Marius, este sub asaltul agresiunii vizuale neîntrerupte a *kitsch-ului* unui decor care enervează și omoară orice relație sub presiunea „zgomotului” vizual.



Scena bucătăriei este spațiul revelator prin excelență al violenței. Actorii săi sunt membrii familiei. Familia pare să fie tocmai mediul generator al violenței. Coabitarea indivizilor în spațiul bucătăriei declanșează violența. La Jude această consubstanțialitate dintre familie și violență e expusă explicit, indecent pe ecran. În alte cazuri cinematografice, intimitatea relațiilor familiare apropiate în interiorul spațiului scenic incomod al bucătăriei produce violența. În acest sens, gruparea personajelor într-un cadru cinematografic limitat și reuniunea lor în spațiul scenografic al containerului de bloc, bucătăria, va produce violența și malignul. Acest lucru se manifestă în *Apartamentul* lui Popescu sau în *Niki și Flo* al lui Pintilie.

Cadrarea fragmentară a unui spațiu-container îngust ce adună laolaltă o mulțime de persoane produce violența ca mod de viață. În acest sens, bucătăria este expresia cadrului și a limitei cadrului cinematografic. Acesta constrânge existența personajelor și, deși aparent o face vizibilă, o ascunde datorită virtuților opacizante ale off-cadrului, ascunde „realul” și autenticul. Pe de altă parte, cadrul produce violența în interiorului spațiului scenic astfel delimitat și dominat de imaginea deformată. Un similar cadru constrângător apare în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*. Relația de prietenie intimă a fetelor reunite – nu în bucătărie de această dată –, ci în camera de cămin-penitenciar și cadrată fragmentar de camera de filmat produce violența. De asemenea, personajul care este cadrat într-un format de tip portret al unei camere video de amator din filmul lui Radu Jude, *Film pentru prieteni* (Radu Jude, 2011), va produce fluviul de invective adresate prietenilor apropiați, dar și autovolența prin încercarea de la final de a se împușca în cap. Tentativa de sinucidere eșuează și nu va produce decât spectacolul agoniei durerii și a sângelui. Dialogul personajului cu audiența situată off-cadru și încastrarea sa în rama îngustă a cadrului cinematografic produc tensiunea, iritația, disperarea și violența în cele din urmă.

Un excurs: parodia minimalismului

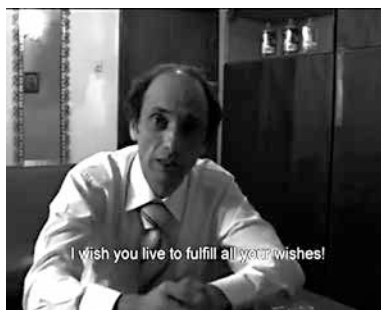
Film pentru prieteni (Radu Jude, 2011) poate fi citit ca un film parodic la adresa stilisticii Noului Cinematograf Românesc. Personajul este un antierou tipic. El se așază în interiorul livingului său în fața unei camere de filmat digitale pentru un plan-secvență, un *single* mărturisire destinat prietenilor săi. El realizează o filmare minimală, un film de familie testament într-o dramă intens psihologică cu final nefericit. Discursul personajului, tipic deja pentru filmele lui Jude, amestecă ambiguu inveciva și acuzația cu denegația într-un *Kammerspielfilm* (Bordwell 2003: 109). De asemenea, titlul filmului este ambiguu. Se referă el la ce semnificație ar avea pelicula pe care o realizează personajul care ar reprezenta, ironic, un film destinat vizionării postume al prietenilor acestuia sau – citit în cheie metafilmică – se referă titlul la filmul ca atare pe care realizatorul său, Jude, l-ar destina „prietenilor” săi, confrății din industria cinematografică? În această a doua interpretare, filmul este o parodie a stilisticii Noului Cinema Românesc. Minimalismul este aici exacerbat. Tot filmul este un cadru fix, un plan-secvență neîntrerupt în care timpul diegetic coincide cu timpul de proiecție pe ecran. Decorul este realist banal și reprezentat ca un documentar sau, mai exact, ca un film de familie realizat de un amator. Faptul că realizatorul filmului este un amator care, narcisiac, se pune pe sine în prim-planul filmului reprezintă o trimitere ironică la „tradiția” deja instaurată de minimalismul lui Cristi Puiu care se afișează ca actor în propriile filme și, mai general, la o formă de ridicare pe pedestal a regizorului autor pe care o promovează critica de întâmpinare.

Personajul este un perdant tipic. El este singuraticul izolat în spațiul intim al apartamentului de bloc ca Lăzărescu, Viorel, Pișcoci, ori ca polițistul Cristi. Frământările psihice lipsite de dialog articulat ori de o expresie marcată ale personajelor Noului Cinema devin aici, prin contrast, excesul de verbiaj și emfaza de joc actoricesc strident. Autismul și retragerea în sine a acestui tip de personaj pentru care emoțiile se manifestă indirect și echivoc, iar tăcerile semnificative care sunt modalitatea predilectă de expresie prin răsturnare, sunt aici luate în derâdere satirică. Personajul umple cadrul strâmt cu expresivitatea excesivă facială, cu un discurs incoerent, dar plin de emfaze afective și cu gestul exploziv al pistolului cu care se împușcă în obraz. Desigur că se va răni doar și va eșua. La finalul episodului sinucigaș, fundalul sonor off-cadru diegetic este inserat ironic. Ca și în *Moartea Domnului Lăzărescu*, protagonistul este înconjurat de vecinii martori și de asistenții medicali care îl duc într-un afară oarecare subliniat de zgomotele cotidiene ale orașului indiferent la vreo dramă ori tragedie semnificativă. Sare în ochi faptul că paramedicii sunt, parcă, veniți de la filmările din *Lăzărescu*. Totodată, cauza agoniei personajului nu mai este de găsit în vreo instituție (politică, medicală sau bisericească), ci ține de patologia personală. Jude indică fără menajamente responsabilul unei stări patologice de furie autodestructivă. Personajul este aici și victimă și autor al violenței. În cele din urmă, autorul filmului – regizorul sau autorul înregistrării filmate – este acest tip de personaj paradoxal (deopotrivă victimă și agresor), care se autodevorează din invidie pentru succesul presupus al altora. Comentariul social pare, sub acest filtru interpretativ, evident. Totodată, se poate citi ca o trimitere polemică la politica autorului de film al Noului Val de film românesc faptul că instanța care filmează, responsabilul filmării sau cel care, aflat în spatele camerei de filmat, este destinatarul mesajului post-mortem, este o entitate ambiguă, lipsită de substanță. Autorul filmului este chiar paradoxalul protagonist, victimă și agresor, dar absent ca agent aflat în spatele camerei (căci el se găsește ca obiect filmat, nu ca autor al filmului). Deși protagonistul elaborase un scenariu inițial în care pe peliculă ar fi trebuit să fie înregistrată în *cine verite* propria moarte, dat fiind că îi tremură mâna și ratează traiectoria glonțului, filmul se transformă în înregistrarea unui eșec grotesc și e lipsit de autor. Este ceea ce se numește a „scăpa filmul din mână”. De această manieră Jude ne indică polemic un autor care se anihilează și pierde controlul actului cinematografic deși, la prima vedere, se expune în exces ca un fel de

7. Familia și ostilitatea câmpului de luptă kitsch

creator prin excelență.⁵⁹ Jude, cu acest film, propune un dialog de satiră și luare în derâdere a unui stil cinematografic în vogă.

Planul fix, lipsit de protagoniști, subliniază, de asemenea, cu o distanță ironică, absența umanului în favoarea decorului așa cum apărea el în serializarea din *Apartamentul*. Obiectele, zgomotele anonime ale orașului și decorul banal de apartament de bloc indică topirea personajului în insignifianță și derizoriu. Cadrarea nonoptimă sau cadrarea „proastă” (cea care taie corpul protagonistului pentru a lăsa în cadru și centrul atenției spectatorului doar obiectele lipsite de interesul dramatic) reia cadrările din 4,3,2 care fragmentează corpul feminin prin secționarea operată cu ajutorul limitei de cadru cinematografic. De asemenea, personajul care destabilizează confortul spectatorului cu ajutorul privirii orientate către camera de filmat, este deja un stereotip Puiu / Mungiu. Privirea Otiliei la cameră din scena mesei familiale și din scena mesei de la restaurant, de la finalul filmului și, implicit, adresarea ei interpelativă la adresa spectatorului este, și ea, o „semnătură” de marcă pentru stilistica lui Mungiu din 4,3,2. Și tot ca în 4,3,2, o pată de sânge supradimensionată și brutal indicată e expusă pe ecran. La Mungiu, imaginea avortonului însângerat prezentat un moment pe ecran schimbă radical registrul vizual și afectiv pentru un verism crud și neînhibat. La Jude, agonia protagonistului e prelungită momente întregi și sângele care curge din abundență din rana pe care și-a provocat-o accentuează violența imaginii, dar și artificialitatea ei. De fapt, Jude realizează un dialog polemic cu momentul violenței de la Puiu și Mungiu și intensifică, parodic, agonia sangvinară în descendența unui Daneliuc din *Patul conjugal* / *Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993).⁶⁰ În definitiv, aici Jude duce logica minimalismului la consecințele sale extreme. Cu alte cuvinte, dacă tot folosim planul-secvență, atunci el poate fi o filmare neîntreruptă pe durata întregului film. Dacă tot propunem formula documentarului, ce mai puțin documentar poate fi decât filmarea de amator? Dacă tot suntem în registrul realismului, atunci de ce să evităm filmarea accidentului, a agoniei ori violenței și a răni care sângerează? Prin acest *reductio ad absurdum*, Jude face o parodie a minimalismului și deconspiră artificiul realismului. De asemenea, Jude utilizează aici formula obsesional utilizată de Adrian Sitaru, în care vedem extensiv pe ecran punctul de vedere al unui personaj (un POV). Astfel, cu ajutorul acestui hibrid, el atinge dintr-o lovitură două ținte: minimalismul de tip Puiu ori Mungiu și cadrările single-POV ale lui Sitaru.



Protagonistul fără nume se adresează camerei video amator. Privirea la cameră amintește de *Patul conjugal* și de stilistica lui Adrian Sitaru.



Duce pistolul la tâmplă pentru un act dramatic de înregistrat pe viu.



Plin de sânge, protagonistul agonizează pe canapea. Vecinul (în penumbra culoarului) și vecina în prim-plan.

⁵⁹ În franceză termenul consacrat este cel de „grand imagier”. Tradus ca *marele creator al imaginii*.

⁶⁰ În aceeași filiație se poate înscrie și confesiunea către camera de filmat pe care o face protagonistul lui Daneliuc, Vasile Potop.

O bucătărie ca'n filme



Vecina ia rolul asistentei medicale din *Lăzărescu*, într-o compoziție calc de la Puiu.



Paramedicii se apleacă asupra corpului victimei în compoziția clasică din *Lăzărescu*.



Planul final al filmului este un *temps mort* în care personajele au lăsat locul unui decor dezolant, cufundat în sunetele orașului.

8. Figura soției și maternitatea domestică

Marilena de la P7

Într-un studiu dedicat filmelor de succes de casă românești, `Filmele românești pentru marele public. O poveste cu bani`, Dora Constantinovici identifică stereotipul personajului feminin domestic sub titlul de „gospo-românca cu pretenții”.

Aceste personaje sunt „făpturi iraționale, emoționale și incapabile să se smulgă din societatea patriarhală în care își asumă rolul de păstrătoare ale tradiției”. Acestea sunt „inevitabil îmbrăcate într-un soi de capot cu o culoare incertă și sunt neîngrijite. Victime sigure, foarte blazate, foarte deranjate de condiția lor, niciodată nu par să facă altceva decât să-și crească odraslele și să-și frustreze soții – care se simt îndreptățiți să le înșele apoi. Niște țațe cu ambiții îndoielnice, care-și trăiesc viața în bucătăriile înghesuite sau își toacă jumătățile masculine pe tema banilor și a statutului inferior familiilor prietene.” (2014: 183).



Femeia casnică tip din *Despre oameni și melci / Of Snails and Men* (Tudor Giurgiu, 2012).



Scene de seducție în timpul comunismului. *Amintiri din epoca de aur / Tales from the Golden Age* (Cristian Mungiu, 2009).



Dincolo de comentariul critic marcat stilistic de o atitudine de respingere a tipologiei personajului și de polemica pe care-o are cu un personaj ficțional, se poate remarca faptul că femeia domestică este o figură care se repetă și care se impune spectatorului. Să notăm, de asemenea, că prezența ei pe ecran indică tradiția (conservatorismul), societatea patriarhală (dominată de relații de putere arhaice în interiorul familiei), costumul caracteristic și monocromia activității stereotip: viața în bucătărie.

În filmul lui Cristian Nemescu *Marilena de la P7 / Marilena from P7* (Cristian Nemescu, 2006), intriga implică „mediul corupt underground al Bucureștiului unde un codoș intolerant (Andi Vasluianu) se ocupă de exploatarea minorilor și de traficul financiar” (Nasta 2013: 214). Aici, bucătăria este din nou containerul familial lipsit de vreo deschidere către exterior (fereastra opacă e închisă, iar ușa nu este profilată de construalul cinematografic căci locul este ocupat de camera de filmat). Bucătăria este celula – în sens penitenciar – familială. Fereastra încăperii

O bucătărie ca'n filme

este și ea acoperită de o perdea opacă. Și ca în alte scene cinematografice, femeia face acțiunile tipice ale femeii casnice: gătește și spală în interiorul celei. La un moment dat, ea iese din bucătărie cu un lighean pentru a intra în baie unde își descoperă fiul masturbându-se pe scaunul de la toaletă. Nemescu reia aici toposul mamei îngrijitoare, cea care are grijă, hrănește, spală și sfătuiește copilul sau eroul destinat a mărturisi o criză erotică sau identitară. Ideologic, personajele sunt clausturate în universul redus al bucătăriei, iar singura lor ieșire către spațiul public are loc prin intermediul imaginarului reprezentat de imaginile emblematice lipite de ziduri.

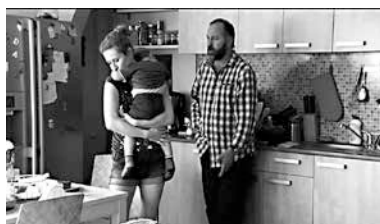
Realismul scenei este dat de acțiunile stereotip din cadrul decorativ tipic. Prototipul feminin al familiei la bucătărie este mama / soția tipică ce gătește sau spală vase ori vase pentru fiu și soț. Nemescu introduce atmosfera bucătăriei cu o serie de planuri descriptive extrem apropiate ale obiectelor tipice bucătăriei – oala de pe foc –, dar și asupra decorului care, metonimic, reprezintă imaginarul escapist al personajelor: coperta unei reviste glossy pe care apare imaginea unui cuplu desprins din peisajul mirific al filmului Hollywood și un poster kitsch al Fecioarei Maria cu Pruncul. Locurile comune ale universului cinematografic românesc sunt aici evidente: cinematograful american și imaginarul icoanei ortodoxe. Sonor, diegetic, scena are loc în fundalul sonor al unui hit oarecare. Ca și la Jude, familia este filmată din mână, iar personajele nu pot ocupa împreună spațiul compozițional al cadrului strâmt. Camera este obligată fie să panorameze extrem de scurt pentru a recadra în același plan personajele, fie va străbate inconsistent spațiul interior al apartamentului pentru a „arunca o privire” în interiorul bucătăriei. Saltul peste axul de 180° reprezintă și el o indicație a confuziei care regizează lumea (sub)urbană a proletariatului pauper din filmul lui Nemescu. Tăieturile de montaj analitic țin ritmul cu atitudinea ironic apropiată a descrierii sărăciei, pierderii reperelor, incapacității de a rezolva o situație care-i depășește în această „comedie a nervilor”. Soțul și fiul sunt similari și la fel de incapabili de a rezolva situația, iar soția / mama nu poate decât să întrețină spațiul de supraviețuire intim, dar nu mai departe.



Personajul feminin este redus aici atât la rolul unui vector de dorință bovarică imaginară către o altă lume (ce ar conține cuplul ideal și iubirea ideală / sacră), cât și la funcția de judecător / procuror moral ce insistă asupra asumării responsabilității. În cadru separat, soțul și fiul își asumă doar rolul de pasivi ascultători.

Principii de viață

Constantin Popescu în *Principii de viață / Life Values* (Constantin Popescu Jr., 2010) adoptă un alt unghi de atac. Bărbatul nu mai este un proletar pauper covârșit de capitalismul inechităților. El a devenit propriul său angajator. El este șef de întreprindere și, ca atare, decorul apartamentului său va aduce pe scenă semnele noului său statut social. În primul rând, bucătăria fuzionează cu spațiul sufrageriei și reunește familia în „poza de familie”. Poza de familie trădează și ea ideologia spațiului privat care se deschide publicului. Spațiul privat se afișează public și e mai transparent privirii celui alt: invitatul. Desigur că postura familiei reunite are un aer de afișaj ideologic imaginar. Cu alte cuvinte, este un construct destinat unui public extern. Planurile medii și planul american trimit la stilistica filmului hollywoodian narativ clasic. Regizorul lucrează cu acest plan clasic pentru a indica o retorică de tip publicitar și insistă asupra așezării personajelor în punerea în scenă. Popescu insistă asupra versiunilor de familie reunită construite în adâncimea câmpului. Ne aflăm din nou în fața unui realism, dar un realism al tipicalității realizat în convenția percepției publicitare. Tatăl ocupă ritualic centrul la masă (moștenirea tradiționalismului de tip privat), dar, în portretele familiale, preferă și o poziție secundară. Bucătăria, mai aproape de modelul occidental, lasă timp și loc pentru manifestarea *erosului*. *Erosul* și *agape* atrag după sine o cadrare convențională care își face manifest aspectul artificial (de discurs publicitar). Protagonistul filmului „vinde” imaginea familiei contemporane fericite care a scăpat de nesiguranțele anilor '90.



Însă lăsat singur acasă, personajul masculin ocupă masiv prim-planul compozițional al bucătăriei și se concentrează asupra atributelor sale macho narcisiace: telefonul, telecomanda și corpul. Scăpat de o imagine care nu e a sa, el se relaxează în eliberarea unui fond instinctual corporal material.

În contrast, bucătăria fostei sale soții este de stil vechi. Pentru a găsi un mesaj de reconfort și un sfat paleativ în fața crizei provocate de fiul rebel, el revine la reperul bucătăriei de la „origini”. Bucătăria are trăsăturile pauperității proletariene comuniste: e kitsch, e mică, săracăcioasă și are un tipic calendar cu o imagine de artă escapistă în imaginarul călătoriei. Față

O bucătărie ca'n filme

de alter ego-ul său feminin (cea care poartă în oglindă cămașa lui de zi din scenele anterioare), personajul adoptă o altă postură corporală în compoziție. Dilemele sale sunt „cufundate” în decorul figurilor geometrice serializate și excesiv detaliate, astfel încât personajele sunt copleșite de pletora de detalii grafice: gresia de pe perete ce amintește gresia din baia hotelului din 4,3,2, fața de masă în carouri gen magazinul Tati de la Paris sau carourile cămășii pe care o poartă sora. Revenirea la această bucătărie de la „origini” îi permite protagonistului să-și decompenseze frustrările vieții cotidiene printr-o explozie de violență la adresa fiului lipsit de respect. Scena finală doar întărește ideea că, sub aspectul de corporatist emancipat, fondul uman primitiv a rămas același de la o generație la alta.



Gresia din bucătăria surorii este cea din baia din 4,3,2 și din bucătăria din *Toată lumea din familia noastră*. Decorurile tip sunt transferate de la o epocă la alta, de la un realizator la altul.

Moartea Domnului Lăzărescu

În *Moartea Domnului Lăzărescu* / *The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005) personajul feminin care, conform modelului, este asociat bucătăriei, este, în primă instanță, absent. Dar, deși în introducere nu este profilat, el apare sub forma asistentei medicale care escortează ca un ghid virgilian protagonistul dantesc, Marius Dante Lăzărescu, în peregrinările sale infernale. Asistenta, un alt amestec intertextual – Mioara Avram – fuzionează trăsăturile maternelle cu cele ale soției, dar, de o manieră semnificativă, inversează polaritatea de gen a modelului dantesc. Ea este un Virgil feminin. În textul din *Divina Commedia* un ghid spiritual masculin va ghida călătoria inițiatică a eroului către o figură feminină ideală. Dar, în contextul cultural ortodox, trăsăturile idealului feminin ținută a căutării, Fecioara Maria, sunt transferate ghidului. În contextul cultural românesc, imaginea matern feminină are o pregnanță mai mare pentru stabilirea unor repere etice și spirituale și este figurată într-o apropiere fizică mai mare de eroul căutării mistice. Mioara, asistenta medicală, îndeplinește rolul compozițional de *compassio* al Fecioarei Maria din iconografia de tip Pieta. Ea reprezintă pentru spectator un ghid emoțional; o reprezentare corporalizată a emoției. Ea îi arată spectatorului figura compasiunii față de victima aflată în suferință. Spectatorul care se identifică emoțional empatic cu acest personaj va putea simula atitudinea de empatie ori compasiune față de Lăzărescu. Mioara, pe de altă parte, reprezintă în economia stilistică a textului filmic un mediator – un regulator – care-i indică spectatorului o poziție morală față de drama ecranizată. În acest sens ea este un model ca servește drept concluzie moralizantă. Ea ține loc de concluzie morală didactică finală, o didascalie. Ea îi indică simbolic spectatorului atitudinea morală corectă și atitudinea umanizantă de solidaritate necesară în fața suferinței semenului. Ea încorporează trăsăturile umanității pe care corpul medical din film nu le posedă.⁶¹

⁶¹ Ideile din acest paragraf sunt argumentate pe larg în lucrarea Beatricei Boban, „Imitatio Christi and Compassio – Emotional Transfer in Devotional Images” (2017) ce explorează figura Fecioarei Maria ca *Maria mediatrix* și ca vector al „transferului emoțional” în iconografia occidentală a secolului XV.

Maternitatea de bucătărie: Duminică la ora 6

Lucian Pintilie, un regizor al unei generații de regizori formate cu mult înaintea trecerii peste secole, în *Duminică la ora șase / Sunday at Six* (Lucian Pintilie, 1965) pune în scenă o istorie sentimentală înglobată într-o intrigă de acțiune de rezistență clandestină. Dubla narațiune a filmului clasic narativ (intriga de iubire și tema socială) amestecă într-o manieră modernă dilemele pasiunii și activismului social, opoziția dintre dorința de libertate, visul și dorința de libertate și atracția exercitată de confortul oferit de familie (Nasta 2013: 86). Anca, eroina filmului, se va confrunta cu familia care-i propune confortul conformismului și al valorilor tradiționalismului burghez. Bucătăria reprezintă locul de retragere în spațiul privat conservator și fals protector față de ostilitatea mediului public exterior. Eroina este cadrată într-un plan apropiat și ne lasă să vedem părinții care au grijă / judecă într-un clasic cadru unde atenția este ghidată în adâncimea câmpului. Modelul lui Pintilie poate fi găsit în cinematografia lui Alain Resnais, cum ar fi în *Muriel ou le temps d'un retour* (Alain Resnais, 1963).

Narațiunea și cadrul o situează pe Anca în prim-plan în contrast cu părinții care o cultivă și îi atrag atenția asupra dramei sale morale din poziția de fundal. În fața Ancăi se află farfuria albă, clar profilată compozițional, ce joacă rolul unui indice metaforic pentru conținutul ideatic al eroinei filmului. Pata albă, abstractă, îi permite prin sugestie spectatorului să-și imagineze conținutul acestui spațiu de fugă sau de eliberare imaginar-psihică a personajului. Farfuria goală ține și de gestul de lehamite, de refuz al consumului sfaturilor și modelului familiei „așezate”. Utilizarea unui element de decor pentru a semnifica liric un alt spațiu (de tip mental) va reveni și în filmele următoare ale lui Pintilie. Simultan cu profilarea atențională asupra gestului „vid” al protagonistei se poate remarca ștergerea figurii tatălui în fundalul defocalizat al scenei. Postura eroinei care descoperă atât activismul politic, cât și iubirea în spațiul scenei publice – imaginile lirice ale parcului unde se întâlnește cu iubitul și scenele de grup – proiectează în planul secund al imaginii figura în halat de casă de pensionar a generației trecute. Tatăl e în halat de casă și, proiectat în postura de judecător degradat, se confundă cu elementele decorative încastate în zidul bucătăriei. Mama este decorată în hainele carouri de tip Tati ale gospodinei ce repetă gestul infantilizant și inadecvat al mamei domestice.



Anca e așezată și „acoperită” de tatăl judecător. Deși se află în prim-plan, eroina e pusă între parantezele corpurilor familiei.



Anca e situată într-o poziție inversată. Ocupă cu mai multă pregnanță prim-planul cadrului. Părinții sunt „subordonați”, iar tatăl defocalizat e ignorat de perspectiva morală creată de direcția privirii Ancăi.

O bucătărie ca'n filme

Protagonista din *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009) ocupă și ea, într-un plan mediu similar, o postură de dialog dilematic cu părintele. Drama în care personajul feminin este centrul focalizant al narațiunii este anunțat de Pintilie, iar ficțiunile Noului Cinema Românesc recuperează o tradiție pierdută și inhibată de cultul eroic masculinizat al cinematografei comuniste. Tatăl are aici nu poziția de judecător moral aflat în fundalul imaginii, ci este un partener ce consumă în mod egal cu fiica sa incertitudinile legate de alegerile viitoare.



Felicia, înainte de toate

În filmul lui Răzvan Rădulescu, *Felicia, înainte de toate / Felicia, first of all* (Răzvan Rădulescu, 2009) figura maternă ocupă cu o generoasă mobilitate spațiul îngust al bucătăriei. În jurul ei gravitează membrii familiei aflați fie în poziția infantului subordonat sfaturilor excesiv atenționate, fie în cea a soțului handicapat fizic și intelectual – relicva unui fost membru al puterii, dar azi pensionar redus la „dulceața căminului” – care primește indicații aruncate frugal peste umăr. Direcția și sensul vieții sunt enunțate de la tribuna colțului de bucătărie. Mama refuză să vadă faptul că fiica este un adult cu statut autonom, capabil de a lua decizii mature și de a-i întreține pe cei din jurul său. Mama manifestă o grijă excesivă, teatrală și ipocrită față de fiică pentru a-și menține iluzia puterii față de ceilalți. Ea refuză să stea așezată ori să se oprească din mișcare față de fiică, ce nu poate decât fi așezată pe scaun, într-un colț al imaginii, sau față de soț care are un rol de mimetic adjuvant pasiv al gesturilor mamei. Discursul ei excesiv atenționat la adresa celorlalți e menit să ascundă realele intenții de concentrare pe propriile nevoi. Camera de filmat e poziționată în această scenă astfel încât gestul de căutare în dulap și dorsalitatea ei revelă tocmai ceea ce este ascuns privirii celorlalți. Mama este situată între aparenta ofertă (în general nesolicitată) de generozitate către ceilalți (face cafeaua ori oferă prăjituri) și gestul de evitare a privirii celui alt. Ea întoarce spatele și caută ceva în dulapul suspendat devenit un fel de seif al conținutului său mental.



Felicia se află în față.



Felicia caută în dulapul bucătăriei intime a mamei. Mama evită privirea fiicei.



Mișcarea mamei evidențiază poziția subordonat-așezată în planul doi al fiicei.

8. Figura soției și maternitatea domestică



Deși aparent mama pare în poziție secundară, totuși ea capătă pregnanță prin acțiunile pe care le face.



Ea își ignoră soțul și continuă să ducă o acțiune intensă ce captează atenția spectatorului. Ea este situată în poziția de pivot față de fiica așezată și bărbatul ignorat.



Pasaj de apropiere între cele două personaje.



După eliminarea din cadru a fiicei și soțului, mama își recuperează spațiul intim al dulapului de bucătărie.



Spatele ascuns al mamei acoperă prim-planul imaginii. Diegetic, tatăl și fiica stau pe scaune mai scunde ce le impun o poziție mai joasă față de corpul monumental al „stâlpului” familiei.

Mișcarea dreapta-stânga a mamei din interiorul bucătăriei are ca rezultat scoaterea din cadru a familiei: fiica și soțul. La finalul scenei din bucătărie, cei doi părăsesc scena, iar mama rămâne singură stăpână pe domeniul intim al bucătăriei. Dorsalitatea obtuză a mamei e de asociat atitudinii ei de ignorare a nevoilor afective ale fiicei sale. Mama joacă rolul antagonistului identificat în alte situații dramatice. Față de continuul efort efectuat de antagonist pentru a cuceri spațiul compozițional 2D al cadrului de la Pintilie ori la Muntean, aici agresiunea e purtată în adâncimea câmpului de perspectivă 3D. De-a lungul filmului, mama inchizitivă și „clocitoare”, dădaca, se inserează în cadru și în diegeză și ocupă spațiul fiicei protagonist trecând din nou și din nou din fundalul blurat în prim-planul imaginii. Terenul pe care se joacă această dramă cu două personaje este cel al focalei, indicele clarității imaginii și al gradului de iconicitate pe care îl are personajul focalizat. Mama dorește să modifice statutul focal al portretului familial. Ei i se cuvine prim-planul, imaginea focală și poziția centrală compozițională și, astfel, mișcările ei în diegeză sunt constant destinate acestui scop ideologic.



Mama, defocalizată și în poziție laterală, se află în camera din planul doi.



Ea avansează în centrul imaginii și obține o focalizare accentuată. Atenția este încă orientată asupra feței Felicieii.



Situația conceptuală este transformată. Mama a ocupat centrul compozițional. Ea are o focalizare deplină. Felicia întoarce fața și, astfel, îi permite spectatorului să-și îndrepte atenția asupra expresiei faciale a mamei.

O bucătărie ca'n filme



Mama este, în primul cadru atențional, în planul doi. Ea este defocalizată și lateralizată. Atenția spectatorului este concentrată asupra expresiei faciale pentru a putea înțelege conținutul dialogului telefonic. În al doilea cadru atențional, mama este focalizată în defavoarea fiicei care a renunțat la activitatea care suscita interesul spectatorial (ce spune ea la telefon?) și își ascunde fața.



Mama „cucerește” prim-planul imaginii și „șterge” din cadru imaginea fiicei.

Imaginea evocă intertextul imaginii femeii erou din ideologia comunistă.



Afișul propagandistic al primei femei cosmonaut. Cadrarea în ușor contraplonjeu și mai ales privirea îndreptată off-cadru în sus ține de metafora „viitorul pozitiv este sus, în față”.

Cadrarea model apare în filmul lui Pudovkin.

Mother (Vsevolod Pudovkin, 1926).

Occident

Occident introduce cadrul tematic al confruntării dintre un „cinema al abjectului” și un „cinema al fanteziei capitaliste”⁶² în care atenția nu se mai îndreaptă asupra identității naționale și sentimentelor naționale, ci asupra condiției socio-economice și a apartenenței la o clasă socială situate în perspectiva unui peisaj utopic european post-național. Stereotipul din filmele de mare public este tratat, așa cum spuneam, cu o distanță ironică sau este ignorat de filmele Noului Cinema. Pentru Mungiu, în *Occident* (Cristian Mungiu, 2002), bunica din bucătăria familială aduce o nuanță de umanitate complice ezitărilor în care evoluează băieții. Bucătăria aglomerată și mama domestică țin de realismul tipicalității. Ceea ce este tipic și familiar este realist. Bunica este compozițional prezentă în cadru ca un rol de susținere (*supporting role*) pentru adolescenții aflați în agitația întrebărilor. Cadrarea adoptă formula planului mediu portret de grup (plan de siturare) ordonat cu claritate în adâncimea câmpului vizual. Construalul cinematografic totuși utilizează o focală scurtă care are un efect de lentilă ce va lărgi îngustimea bucătăriei.

⁶² Noțiunile sunt împrumutate din eseu Janinei Falkowska despre cinematograful polonez (Falkowska 2015: 399).

Protagonistul atrage atenția fie prin costumație și centralitate, fie prin poziționarea în prim-plan ori prin posesia unui element surpriză (steagul Angliei de pe tricou). Această cadrare a devenit, cu timpul, tipică filmelor lui Mungiu. Personajele sunt poziționate în triadă în adâncimea câmpului și lasă să se vadă, în planul secund al scenei, cadrul unei uși care se deschide spre o altă încăpere. Se poate spune că această adâncime de câmp aduce convenția realismului, dar modulată de un construal distorsionat. Planul se exprimă ca un tablou static ce anunță, prin absența planurilor analitice în continuarea secvenței, fie minimalismul din 4,3,2, fie compoziția riguroasă din *După dealuri*. Deși știm că bucătăria e un spațiu celular îngust, distorsiunea provoacă o mai mare animație scenei, mărește spațiul scenic de joc actoricesc și permite prezența unui ansamblu de obiecte eterogene în interiorul aceluiași cadru cinematografic. Pe scurt, atmosfera tipică bucătăriei proletar-paupere este „exorcizată” de un construal cinematografic ce indică deschiderea și animația unei lumi posedate de o speranță. Privirile personajelor angrenate în dialoguri sunt tipice pentru o interrelaționare umană dedicată subiectului conversației; altfel spus, atenția personajelor e întreptată spre interlocutor și spre subiectul discuției. Bunica are un statut egal cu al băieților și este un confesor fiabil. Scenotopul bucătăriei din *Occident* conține dimensiunea de *agape* și *eros*. Construcția construalului cinematografic și jocul teatral al actorilor generează atmosfera de lejeritate a comediei și ne lipsește aici de seriozitatea tragică a majorității filmelor Noului Cinema. Conținutul diegetic al bucătăriei pauperității urbane este serios și deprimant. Formal, însă, filmul lui Mungiu aduce o animație teatrală lejeră și o profilare comică asupra ficțiunii. Între scenografia tipic serioasă a bucătăriei de bloc și forma cinematografică are loc o tensiune ce deconspiră seriozitatea conținutului dramatic. Altfel spus, lejeritatea euforică a scenei bucătăriei e generată din expresia corporală a actorilor și din travaliul camerei de filmat.⁶³



Alegerea focalei scurte permite includerea în spațiul strâmt al protagoniștilor și decorului.



Bucătăria e transparentă și în adâncimea câmpului vizual. Camera e apropiată de personaje.



Containerul / bucătăria permite includerea întregii umanități. *Agape* e astfel evidențiat.



Prin contrast, în bucătăria tatălui de familie provenit din „bătrâna” generație incapabilă să se adapteze la noile repere de societate și mentalități, soția ia poziția casnicei în picioare în fața bărbatului care va consuma singur la masă.

⁶³ Pornind de la o serie de observații ale lui David Bordwell referitoare la filmele lui Wes Anderson, Jacques Tati, Buster Keaton sau frații Coen, putem vorbi despre cadrarea comică (*funny framings*). Deseori, la acești cinești poziția spațială a camerei de filmat profilează o caracteristică comică a situației reprezentate. De exemplu, cadrările cu focala extrem de largă pot fi resimțite ca inerent comice, ori tablourile geometrice pot genera umor (vezi Deaca 2015: 138-9).

Mama îngrijitoare

Figura feminină este constant prezentă în spațiul nutrițional sau incubatorul infantului reprezentat simbolic de bucătărie. Modelul cultural este cel al Fecioarei cu Pruncul în care viața familială este înțeleasă ca o manifestare a dominației materne ce corespunde unei infantilizări a masculinului. Figura maternă, fie ea soție / amantă sau mamă biologică, îndeplinește două roluri dramatice. Ea reprezintă fie *mama consolatoare* care asistă la criza masculinului (și aici asistăm din nou la manifestarea motivului mioriței care aduce mărturie și în simultan face o profeție), fie *mama îngrijitoare* domestică, slujnica în casă (motivul sacrificial din legenda meșterului Manole ce reprezintă o altă formă de impunere a unei ideologii masculinizante față de amenințarea femininului).⁶⁴ Acest model cultural este o proiecție a imaginarului masculin. El reprezintă modul în care masculinul își imaginează feminitatea pentru a-i putea controla și face inteligibilă diferența. Figura maternă domestică este un indice de realism, dar și indicii unei intenții ironice la adresa ideologiei masculine caracteristice unei societăți patriarhale. Astfel, avem două poziții auctoriale față de figura maternă. Pe de o parte, camera de filmat reflectă punctul de vedere al bărbatului care domesticește temerile suscitade de feminitate și o raționalizează sub un aspect cultural. Femeia este o variantă a mamei consolatoare mioritice sau a mamei îngrijitoare-doică ce ușurează calea de salvare a masculinului. Figura feminină este degradată ca slujnică și – ca reflecție a punctului de vedere masculin – exilată în activitățile banale ale bucătăriei pentru a permite manifestarea dominației masculine. Așa cum remarcam, această bucătărie nu produce meniuri și feluri de mâncare, ci este doar ilustrarea activității de gătit pe care o performează mama slujnică. Ea pare să fie destinată să robotească și să vorbească în bucătărie fără ca filmul să ne arate vreodată și rezultatul activităților ei. Ea este o mașină de bucătărie care funcționează în gol. Pe de altă parte, camera de filmat reprezintă punctul de vedere al unei terțe instanțe. În acest caz, masculinul este alăturat acestei figuri feminine domestice pentru a i se indica infantilizarea și debilizarea. Figura feminină este o ilustrație a temerilor masculine față de această entitate falică și castrant debilizantă la adresa masculinului. Masculinul este reprezentat ca fiind contaminat de aspectul feminin degradat și este ținta ironiei auctoriale. El este copilul debilizat de o excesivă protecție alimentară feminină.

Spațiul bucătăriei este profilat în filmul lui Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006) de o manieră ce amintește de stereotipele filmului mut. Fiecare personaj al filmului cu bucătăria lui. În scena bucătăriei lui Mănescu, profesorul alcoolic de liceu, cuplul, filmat static, face coregrafia posturilor comice ale vieții domestice unde are loc „dialogul surzilor”. Cu gesturi inapropiate și posturi ireverențioase, soțul și soția coabitează spate în spate acest îngust container prost luminat. Spațiul calchiază compartimentul strâmt de tren din filmele cu Laurel și Hardy în care, pentru a-și schimba costumul, cei doi sunt obligați să se încalce și să ajungă în postura în care dosul unuia e în fața ceiluilalt. Desigur că gestul soției de a se urca pe scaun pentru a căuta ceva în dulapul suspendat din bucătărie are un sens realist diegetic, dar compozițional ironic și este, totodată, și o comică inversiune corporală. Dosul este așezat în fața soțului. Fiecare este legat de posturile sale domestice și, din nou, nu are loc nici *agape*, nici *eros*.

Cuplul familiei Jderescu, directorul televiziunii locale, pune în scenă o altă postură comică. Bărbatul așezat la o mică masă este intens captivat de conversația telefonică, iar soția, în picioare, îi servește masa tăcută. Nu are loc niciun schimb de priviri între cei doi. Femeia are rolul unei slujnice care are grijă de nevoile „stăpânului”. Pentru a sublinia comicul situației, „stăpânul căminului” familial nu ocupă totuși masa comodă și clasică a bucătăriei profilată în planul doi al imaginii, ci este așezat la o măsuță de copil.

⁶⁴ Trimiterea la această paradigmă este vizibilă în *Aferim* (Radu Jude, 2014), unde protagonistul refuză să-și ia o roabă acasă pentru a găti și spăla rufe, căci ar fi inutil din moment ce are deja o soție care îndeplinește acest rol.



La Bobby Păunescu, în *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009), soția este „realist” reprezentată în formula slujnicei în casă ce servește soțul așezat la masă și angajat într-un dialog capital pentru destinul familiei și al fiicei sale, Francesca. Imaginea mamei din bucătăria din *Francesca* este realistă pentru că respectă o imagine tipică în societatea și mentalitatea românească tradițională și, mai ales, pentru că reia un clișeu de reprezentare cinematografică. Cu alte cuvinte, realismul scenei provine din familiaritatea compoziției grafice și nu din respectul față de o realitate exterioară discursului cinematografic. Spectatorul recunoaște aici familiaritatea unui tip de descriere a familiei tipice românești.



Mama este destinată unei poziții aplecat lateralizate în cadru. În fața privirii ei orientate în cadru, în jos, nu se află decât perspectiva unei chiuvete. Prim-planul imaginii e ocupat de o sticlă de plastic de 2 litri plină, probabil, cu borș. Tipicalitatea obiectelor asociate compoziției grafice reconfortează impresia pe care o are spectatorul despre realismul scenei. Bucătăria are o ieșire în adâncime care, însă, oferă doar deschiderea către un culoar blocat.



Mama adoptă o poziție tipică de slujnică serviabilă și, în cadru, ea formează un cadru în cadru care permite focalizarea atenției spectatorului asupra figurii tatălui preocupat de soarta fiicei sale. Alegerea poziției camerei și alegerea gestului corporal permite constanța atenției spectatorului asupra tatălui și profilarea în planul secund cognitiv al mamei, deși – perceptual – ea deține prim-planul din adâncimea de câmp a imaginii.

În *Marfa și Banii / Stuff and Dough* (Cristi Puiu, 2001), figura mamei re apare în scena finală, cum am menționat deja, într-o ipostază convențională. Ea susține un dialog de confortare și asistență afectivă oferită fiului revenit acasă după o călătorie de criză și maturizare. Rolul ei,

dată fiind „închiderea” în sine a fiului, este doar de prezență pasivă la alienarea suferită de protagonist. În *Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family* (Radu Jude, 2012), mama încearcă fără succes să liniștească neînțelegerea și conflictul dintre tată și fiu. Tot ceea ce reușește în cele din urmă este doar repetiția schemei comportamentale a gătitului pentru familie: îi va îndopa pe membrii familiei cu prăjituri. Acest rol este nefuncțional în fața conflictului și în fața evenimentelor noi din viața familiei. Mama casnică din bucătărie este cantonată într-un set redus de acțiuni tipice care apar deplasate și ineficiente în contextul vieții moderne și în fața conflictului și crizei. În filmul lui Pintilie *Duminică la ora 6*, mama performa aceeași acțiune stereotip ineficientă. Conservatorismul și tradiționalul servirii mesei la mama casnică sunt acțiuni ce au un aer de familie comun. Produsul acestei mame casnice este binomul debilizat format din tată și fiu. Modelul cultural al mamei casnice este doar repetiția unui stereotip pe care filmul Noului Cinema îl poate trata cu ironie sau îl poate elimina din scenariu.

La fel, soacra lui Viorel din *Aurora* adoptă poziția slujnicei de la bucătărie – o femeie care vorbește de astă dată fără oprire și curăță cartofi – și este percepută de eroul filmului ca un obiect dispensabil. Ceea ce pare să-l irite pe Viorel în *Aurora* este tocmai clișeul femeii gospodină și cea a vecinului serviabil care, în definitiv, deranjează prin intervenția lor în spațiul privat al celuilalt pentru a evalua și judeca. Cuplu ce întrerupează ceea ce Nasta numește „banalitatea răului” (Nasta 2013: 163), format din gospodina și vecinul serviabil, e prezent la început ca anunț digresiv al viitoarelor peregrinări infernale din *Lăzărescu*. Pentru Cristi Puiu acest cuplu este personificarea unui clișeu cinematografic față de care Noul Cinema Românesc caută să se distanțeze. În *Felicia*, Răzvan Vasilescu se concentrează asupra analizei în detaliu a comportamentului banalității egoiste reprezentate de figura maternității casnice.

O schimbare de paradigmă: Mutter Courage

Figura maternă ocupă prim-planul din filmul lui Călin Peter Netzer, *Poziția copilului / Child's Pose* (Calin Peter Netzer, 2009). Filmul profilează cu claritate dilemele și investigațiile unei mame active, Cornelia Keneres, care, confruntată cu drama fiului incapabil de a se descurca cu accidentele realității și cu dezmembrarea propriului său cuplu, preia inițiativa. Soțul ei nu poate oferi un ajutor, iar nora este incapabilă să treacă la vreo acțiune reparatorie în fața divorțului anunțat. Fiul are o criză de adolescență târzie, de rejecție a unei mame prea dominante și este incapabil să rezolve criza provocată de un accident care-l duce la o confruntare cu autoritățile, cu familia victimei și cu șoferul care a provocat accidentul de la bun început. Cornelia este protagonista filmului și abandonează rolul arhaic de mamă domestică derivat din figura Fecioarei Maria pentru un rol mai activ. Netzer nu mai respectă ideologia din subtextul modelului cultural tradițional. Maternitatea nu mai este așezată în rolul ideologic de anexă a bucătăriei pentru a satisface orgoliul masculin și nici masculinul nu-și mai poate proiecta propriile eșecuri pe seama unei mame castrante. De-a lungul filmului, fiul, depășit de o figură feminină activă și lăsat singur în fața propriei condiții de antierou, se va revolta față de noua condiție feminină care nu-și respectă poziția destinată tradițional și este resimțită ca străină și autocrată. În orice caz, nu va putea să adopte postura bine-cunoscută atât de familiară spectatorului român și anume, cea a lirismului fatalist tipic personajului masculin.

De-a lungul istoriei, Cornelia va avea o serie de întrevederi cu diverse personaje pe care le va asculta și cu care va angaja dialoguri al căror scop este de a provoca o schimbare de atitudine. Dialogurile ei sunt persuasive și menite a produce o transformare a punctului de vedere al interlocutorului. Totodată, ea încearcă să readucă împreună personajele care se îndepărtează unul de altul. Ea este o femeie care are un obiectiv și planuri de acțiune. Pentru a-și atinge scopurile, Cornelia se poziționează ca stâlp al familiei în locul gol lăsat de tată. Cinematografic, Netzer adoptă o retorică diferită de cea dominantă în Noul Cinema. În scena în care, singură, se

găsește în bucătăria familiei, ea nu mai face activitățile stereotip ale femeii casnice ci, într-o filmare dinamică, o vedem plănuiind viitorul curs al acțiunii. În acest episod, în opoziție cu figura maternă din filmele comentate, figura maternă nu mai este platforma interpretativă a personajului liric care privește „alegoric”, cu o privire pierdută către golul unei ferestre, nu mai este personajul pasiv care – judecând după expresia sa de tip Kuleshov – dă o nuanță umană dramei reprezentate, nu mai este mama tipică destinată a fi un confort moral și emoțional, precum nici nu mai servește rolul ingrat de dispozitiv alimentar pentru eroul masculin în criză (de obicei creionat cu ironie ca un antierou). În aceeași paradigmă, dar antitetic, se înscrie și soția care, de regulă, servește drept judecător și acuzator la adresa antieroului. Ea este femeia care nu se mai confundă cu slujnica (ea are o femeie de ajutor în casă) și ignoră gătitul din bucătărie. Pentru ea spațiul bucătăriei nu mai implică activitatea tipică sărăciei, ci este un loc ca oricare altul unde poate reflecta și plănui în liniște. Spectatorul este invitat în această scurtă scenă să construiască o „teorie a minții” personajului și să simuleze mental procesele psihologice ale protagonistei. Spectatorului i se prezintă un model mental mai activ și mai responsabil cu care să se asocieze. Spectatorul nu mai simulează stări lirice pasive ale personajului masculin cocoșat de o gospodină limitată la orizontul mental al repetiției și al oalei de pe aragaz, ci are de imaginat un proces activ de luare de decizii și de asumare a acțiunilor viitoare. Spectatorul se poate imagina în pielea unui protagonist care se luptă cu vicisitudinile existenței. Dacă Noul Cinema minimalist îi provoca spectatorului sentimente ambigue, contradictorii, atenuate ori o distanță emoțională față de ficțiune, cinematograful lui Netzer solicită o implicare emoțională mai puternic legată de manifestarea epică a personajului.

Pe scurt, personajul lui Netzer nu este purtătorul unui mesaj liric, poetic sau de oglindire a caracteristicilor protagonistului masculin. În schimb, figura feminină este activată de o energie interioară. Spectatorul are indicii asupra faptului că ea are un plan de acțiune și că acționează conform acestuia. Această schimbare de paradigmă – culturală și de mentalitate – se reflectă în profilarea sau stilul cinematografic al filmului.



Cornelia stăpânește o bucătărie extrem de utilată, dar nu se mai ocupă cu gătitul idiotizant.



Ca individ emancipat, ea reflectează la acțiunile ce vor urma și formulează mental planuri de acțiune.



Spectatorul este invitat să simuleze atitudinea ei mai proactivă.



Scenă de dialog filmat în tiparul hollywoodian în care camera nu sare peste axul de 180° și schimbul de replici are loc ca serie de cadre „peste umăr”.

De obicei, figura paternă reprezintă pentru cultura tradițională românească axul simbolic al „familiei” reunite în decorul bucătăriei. În jurul acestei figuri fondatoare a succesiunii generațiilor, a educației, a regulilor și interdicțiilor sociale, evoluează copii și figura feminină, îndeobște reprezentată ca „femeie-n casă”. Această schemă culturală transpusă în tradiția

cinematografică este tratată în Noul Cinema Românesc ca un clișeu ce poate fi parodiat. Indicele acestei atitudini parodice este reprezentat de criza pe care o străbate personajul masculin sau faptul că poartă însemnele antieroului (și, ca atare, reprezintă un impostor urcat pe pedestalul figurii paterne eroice). Putem înțelege, într-un context mai larg de interpretare, că sacrificiul dictatorului, Ceaușescu, realizat de o manieră mitologică ca în „ramura de aur”, a marcat finalul unui lung șir de figuri fondatoare ale legendarului românesc: voievozii, părintele confesiunii ortodoxe, monarhia, dictatura regală și militară din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, precum și cultul personalității din timpul comunismului. Această matriță culturală a fost puternic încurajată de propaganda comunistă care a apărut absolută obediență față de Legea Tatălui fondator al națiunii și istoriei sale. După 1989, această tradiție culturală a intrat în criză.⁶⁵ Două concepții opuse își dispută în perioada post 1989 arena mentalităților: ordinea socială și identitatea comunității este dată de figura paternă defunctă, sau modelul de coerență socială este cel al democrației lipsite de centru. În filmul lui Netzer, puterea nu mai este atributul masculinității. Figurile masculine principale – tatăl și fiul – nu mai sunt capabile să înfrunte evenimentele imprevizibile ale realității. Realitatea nu mai este ordonată de o istorie prefabricată în care fiecare eveniment își găsește explicația, ci, dimpotrivă, se articulează ca o serie de accidente mai mici sau mai mari, mai mult sau mai puțin semnificative: accidente de circulație, crize de afect ale cuplului, întâlniri cu figuri ambigue ale oponentului.

Crizele ficțiunii cinematografice ante 1989 aveau o deschidere alegorică, dar crizele post 1989 sunt situate în interiorul minimal al cotidianului realist, descentrat, lipsit de vocația discursului istoricizant de tip eroic propagandistic. În acest sens, camera care este mereu surprinsă de acțiunile din diegeză poate fi înțeleasă ca un discurs care nu mai poate explica și ierarhiza conținutul fragmentat al realității. Discursul cinematografic nu se mai confundă cu propaganda istoricizantă care definește ierarhia și semnificația actelor umane în interiorul istoriei națiunii. Camera cinematografului post 1989 este un discurs „decăzut”, încadrat în seria multitudinii de discursuri contradictorii și eterogene ce definesc această realitate descentrată, fragmentată ea însăși. Camera e lipsită de punctul de vedere coeziv, situat la înălțimea sintezei clasice a planului de situare care așază spectatorul în unghiul de vedere, în perspectiva maxim informațională asupra ficțiunii diegetice. Camera clasică este în afara diegezei, iar camera pe umăr ce repetă poetica realismului imperfect perceptiv al școlii numite *Dogma* (din care făcea parte și Lars von Trier)⁶⁶ este încadrată în interiorul diegezei și e lipsită de viziunea de ansamblu.

Figura feminină din *Poziția copilului* se eliberează de binomul părinte-fiu și ocupă singură scena.⁶⁷ Ea nu mai performează nicio activitate tradițională. Cornelia are o femeie de serviciu confidentă care îndeplinește rolul tradițional. Ea are inițiativa dialogului cu nora, cu oponentul fiului ei, cu autoritățile sau cu familia victimei. Conversațiile ei nu mai sunt profilate sub forma unor tablouri fixe – în planuri mediu și mediu-lung –, nici nu mai sunt rezultatul camerei plan-secvență care refuză perspectiva de ansamblu, ci sunt realizate conform unui stil clasic narativ Hollywood – stilul continuității (*continuity style*) (Bordwell 2006). Personajul este asociat unui stil cinematografic mai internațional, mai Hollywood și mai capitalist. Dialogurile Corneliei sunt cadrate în formula „peste umăr” (*over the shoulder*) și cu ajutorul „portretului” (*single*) realizat ca POV sau nu. Paternul stilistic utilizat accentuează intensitatea și angajamentul dialogului unei figuri feminine puternice. Noul Cinema minimalist este abandonat aici pentru o ideologie

⁶⁵ Vezi o analiză în lucrarea lui Constantin Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune* (2011).

⁶⁶ Adică utilizarea planului secvență, montajul lacunar, sunetul în priză directă, filmarea într-un decor „natural” în locație și cu camera pe umăr.

⁶⁷ Pentru Pop, Otilia din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) este, de asemenea, o figură masculină substituit, dar cu un statut ambivalent în măsura în care refuză a mai fi o victimă și preia inițiativa acțiunii, dar devine victima actelor și inițiativelor sale (Pop 2014: 112). Totuși, Romeo din *Bacalaureat / Graduation* (Cristian Mungiu, 2016) respectă același tipar narativ, iar personajul feminin secundar trece de la statutul de victimă la manipulatorul intrigii – pe modelul Găbiței din 4,3,2.

cinematografică ce lasă în urmă moștenirea medievală a figurii paterne autocratice. Reluarea în Noul Cinema a clișeelelor de filmare comuniste, chiar sub forma distanței ironice reprezintă, totuși, o continuare a ideologiei sacrificiului tatălui rău. Discreditarea diegetică a figurii paterne reprezintă, la nivelul conținutului, repetiția ideologiei conform căreia evoluția e marcată de răsturnarea figurii vechi pentru instaurarea noii figuri a puterii ca semn al schimbării. Asasinatul oedipal al tatălui este o formă de substituție a „vechii ordini” cu „noua ordine”, menită a reîmprospăta societatea prin mecanismul „eternei reîntoarceri”. Înlăturarea monarhului de pe tron și deprivarea lui de status și autoritate pentru a-l înlocui cu o nouă figură este doar o formă ciclică de reînnoire și, totodată, de conservare a aceleiași legi.

Pop, în eseul său din 2014 (181-205) despre figurile feminine ale Noului Cinema Românesc, identifică un abandon al unei priviri masculine asupra diegezei și inserția unor personaje feminine active sau aflate în centrul focalizării dramatice și narative.

În filmul lui Netzer, forma și conținutul ideologic de factură tradițională sunt abandonate. O paradigmă cinematică mai apropiată de o viziune capitalist consumeristă a discursului cinematografic și o asumare mai evidentă a unei perspective feminine asupra gestiunii conflictului, disensiunii și haosului social sunt adoptate. La nivelul intrigii este propusă reconcilierea mediată de feminin. Figura feminină mediază conflictul dintre tatăl copilului decedat în accidentul de mașină și fiul care se găsea la volan în clipa fatidică. Accidentul este adus la proporția sa și femininul evită transformarea conflictului la proporțiile epice ale „dintelui pentru dinte”. Paradigma suferinței ireparabile, a lipsei care nu poate fi rezolvată decât prin răzbunare, luptă sau pedeapsă, este înlocuită cu iertarea și înțelegerea punctului de vedere a celuilalt, adică, în termeni cinematografici, adoptarea cadrului ce reflectă punctul de vedere subiectiv (POV-ul) celuilalt. La finalul filmului, fiul își găsește locul în lumea adulților și taie cordonul ombilical față de mamă. Cinematografic, scena împăcării dintre fiul și tatăl victimei accidentului este reprezentată prin cadrul secund desenat de retrovizorul automobilului în care se găsește Cornelia. Distanța optică și mentală e subliniată prin acest POV filtrat de ecranul suplimentar al retrovizorului, care instituie un ecran de protecție și de autonomie conținutului său. Astfel, fiul se situează în ecranul lumii adulților.

POV-ul este evitat în filmul epocii comuniste pentru a favoriza planurile de situare și e rar utilizat în Noul Cinema pentru a favoriza planul-secvență inserat diegetic (imperfect perceptiv). Planurile de situare poziționează spectatorul deasupra lumii diegetice în situația naratorului omniscient, care are perspectiva de ansamblu asupra realului – ca discurs privilegiat. Planul imperfect perceptiv situează spectatorul în interiorul diegezei ca unul din discursurile imersate în fragmentarea și infinitudinea realului. Realul Noului Cinema este un domeniu aflat mereu în schimbare, evenimentul semnificativ este situat în proximitatea locului de maximă atenție oferită de cadrul cinematografic care trăiește cu suspansul surprizelor a ceea ce va să vină. Imperfecțiunea percepției susține sentimentul incertitudinii și anxietatea în fața unei societăți al cărei sens nu mai e programat. La Netzer, subiectivitatea și cadrul își capătă locul privilegiat și inteligibil conferit de un discurs cinematografic transparent. Stilistica unei camere de filmat minimaliste împiedică viziunea de ansamblu și restrânge concentrarea optică asupra evenimentului relevant. Stilistica unei narațiuni clasice cinematografice permite o focalizare atențională a spectatorului asupra conținutului evenimential relevant și îl ajută să aibă o poziție optimă de reflecție asupra lumii ficționale. Contrar opiniei curente, minimalismul tinde să atragă atenția asupra dispozitivului cinematografic în detrimentul conținutului reprezentat și menține spectatorul într-o poziție de viziune inconfortabilă. Filmul narativ clasic hollywoodian, dimpotrivă, diminuează pregnanța dispozitivului de reprezentare și conduce spectatorul către o poziție confortabilă față de ficțiune.

Filmul lui Netzer poate fi conceput ca o alegorie a concilierii societății românești față de un trecut (accidentat) al trecutului politic, față de identitatea culturală moștenită, față de societatea rurală tradițională, față de victima unui regim comunist și a unui postrevoluționar (post 1989) în care vechii nomenclaturiști sau foștii securiști au luat puterea sub forma înlocuirii tatălui rău cu cel bun. Intermediarul care permite evoluția este femininul ce poate instaura condițiile împăcării. A echilibra diferendul este, aici, un atribut feminin.

9. Visul lui Adalbert și figuralul antiminimalist

Visul lui Adalbert și intertextualitatea cinematografică

Într-un cadru conceptual similar cu cel al figurii feminine casnic-gospodină e introdusă bucătăria de bloc în filmul de epocă *Visul lui Adalbert / Adalbert's Dream* (Gabriel Achim, 2011). Filmul prezintă o istorie ce are loc în interiorul unei fabrici de prelucrare a metalelor, în care se pregătește un fel de „balul pompierilor” pentru a celebra realizările colectivului muncitoresc al uzinei. Protagonistul, inginerul Iulică Ploscaru, este la începutul narațiunii înconjurat de două personaje feminine – soția și amanta-confidentă. Ele sunt introduse în costumul tipic, în bucătăria tipică. În această peliculă realismul scenei – dezordinea, lipsa luminii, murdăria, filtrul de culoare rece și filmarea în „contre-jour” – sunt parametrii de profilare ai universului socialist: clădiri gri și personaje care, lipsite de repere, consumă dialoguri à la Caragiale sau lacunar absurde. Bucătăriile soției și amantei introduc o relație de *agape* și *eros* care vor fi continuate în paradigma denumită aici a *hymenului*. Din cadrul realist pauper al bucătăriilor tip, filmul introduce pasiunea protagonistului pentru teritoriul imaginar al filmului. Pus în termeni mai generali, întâlnirea lui de dorință, de *eros*, cu ipostazele feminine va fi sublimată sau transformată în atracția pasională pentru imaginarul filmic. Atracția eroului pentru obiectul dorinței, personajele feminine, se traduce la nivelul filmului – și în poziționarea spectatorului – ca interes pentru discursul filmului, pentru cinematografie. Poziția personajului față de ceea ce este dispozitivul cinematografic este tradus – ca *hymen* – în poziționarea filmului lui Achim față de tradiția filmelor la care va face, în repetate rânduri, trimiteri și aluzii.

Putem spune cum vom vedea mai departe, că filmul lui Achim pune în scenă drama dorinței, a *erosului* care are ca obiect femininul sau discursul cinematografic. Acest *eros* reflectă în oglindă atât atitudinea cineastului față de tradiția cinematografică, cât și poziția psihică a spectatorului față de discursul cinematografic. Citând din Thierry Kuntzel, filmul este straniu pentru că este o

„punere în scenă a ‘iubirii’ mele pentru cinema; adică ceea ce mă duc să văd (din nou) cu fiecare nou film; dorința mea proprie – repetată la nesfârșit – pentru re-prezentare” (Kuntzel 1980:63).

Povestea va urmări dimineața de pregătiri a evenimentului. Ploscaru își va ruga un coleg să-i ascută un cuțit la strung și acesta, din neatenție, va suferi un accident de muncă. La final, el este considerat ca fiind agentul cauzator al accidentului și, la reconstituirea acțiunii de ascuțire, va suferi și el un accident și va fi mutilat.

9. Visul lui Adalbert și figuralul antiminimalist



Cadru metonim clasic al bucătăriei familiei Ploscaru.



Plan mediu al cuplului Ploscaru.



Cadru metonim analitic de descriere a bucătăriei tipice.



Oala de pe foc este pivotul scenei de intimitate pauperă.



Un decor similar se profilează în bucătăria amantei. Ea este figurată aici în contre-jour, ca profil „fantomatic” în interiorul de bloc comunist tipic.

Ecranizarea lui Achim de tip film socialist cu personaje tipice în situații tipice include câteva secvențe de inspirație Jean-Luc Godard (inserturi de afișe de protecția muncii ce figurează cadavrele mutilate ale victimelor accidentelor de muncă, inserturi de televiziune și insertul unui film regizat de către protagonist). Pe de o parte, filmul elaborează universul micro al acțiunilor din viața cotidiană în care relațiile profesionale sunt amalgamate până la indistinție cu cele personale și, pe de altă parte, introduce contraponderea unei violențe absurde profilate cinematografic ca discursul propagandistic de „protecția muncii”, fotbalul ori filmul documentar de reconstituire a unui accident. *Filmul lui Adalbert* și filmul documentar din final reprezintă fie discursul absurd, fie cel al violenței de înțeles ca manifestări ale imaginarului propagandei. Pentru Achim, cinematograful și discursul audiovizual potențează absurditatea violenței și infantilismului imaginarului de refugiu al personajelor. Imaginea video (televizorul sau casetele VHS) ori imaginea de film (filmul de amator sau filmul de familie și filmul de proiecție în sală sau, altfel spus, producția de film socialist din epoca de dinainte de 1989), produc violență și nonsens. Regimul politic represiv și filmul sunt întrepătrunse.⁶⁸

Filmul lui Achim nu este nici un film postsocialist (realist minimalist) nici un film alegoric (un realism care ține drept indice pentru o lectură alegorică), ci ține de o atitudine mai apropiată de familia filmului experimental ce, constant, alterează narativitatea și convenția. În această suită de idei, filmul lui Achim are un radical caracter metafilmic – este un film despre dispozitivul cinematografic – și expune artificul filmului. Filmele Noului Cinema Românesc de factură minimalistă, prin contrast, conțin elemente moderate de denunț al artificului cinematografic, sau au doar câteva elemente de autoreferențialitate, cum ar fi privirea la cameră ori indicarea unei mișcări de cameră ce iese în evidență.

⁶⁸ Dictatori ca și Kim Jong-Il sau V.I. Stalin erau pasionați ai filmului.



O serie de elemente contrariază spectatorul la vizionarea peliculei. Disonanțe, incoerențe și amestecuri absurde sau ambigue constituie textura filmului (stilistică, de cinematografie sau de narațiune). Aparent, filmul se lasă citit în cheia filmului narativ clasic ce, pe alocuri, face reverențe de omagiu sau doar de rapel ironic la tradiția filmului mut, la suprarealismul filmelor lui Luis Bunuel, la melanjul verbal-vizual din filmele lui Jean-Luc Godard sau la *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1968) lui Lucian Pintilie. De altfel, filmul începe cu o secvență ce aparține imaginarului protagonistului care vizualizează o anecdotă cu o vulpe prinsă într-un lanț. Pe banda sonoră se aude zgomotul elicelor unui elicopter. Sonorul evocă motivul elicopterului care revine obsesiv în filmele lui Pintilie sau apare la Mircea Daneliuc în *Patul conjugal* (1993). Aici, în opoziție cu stilistica minimalistă standardizată (Puiu / Mungiu) care nu ne oferă imagini din punctul de vedere subiectiv al vreunui personaj, imaginea reflectă viziunea mentală a unui personaj. Ea reprezintă deja un parcurs imaginar și nu evită să exploreze vizual lumea interioară a protagonistului. Suplimentar se poate spune că, în filozofia acestui film, orice imagine are în subtext o altă imagine palimpsest. Orice imagine este citatul unei alte imagini de adâncime. Imaginea de pe ecran este manifestarea imaginii mentale a unui personaj sau este reproducerea parțială a unei alte imagini de film, a unei alte viziuni. Cu alte cuvinte, orice imagine conține, ca impuritate, o altă imagine înscrisă pe același suport expresiv vizual. Mai multe viziuni sau puncte de vedere sunt gravate pe același flux de stimuli vizuali. Acest tip de cinema nu mai ține de „purismul” minimalist, ci mai degrabă de coexistența mai multor „voci” în interiorul unui unic discurs. Am putea numi acest demers cinematografic un fel de *cinema dialogic* sau cinema bahtinian.⁶⁹ Dialogismul ține de fenomenul subminării din interior a aparentei coerențe a unui discurs care, la prima vedere, pare un monolit de sens de nezdruncinat. Deși aparent unic, discursul conține dialogul și confruntarea mai multor puncte de vedere contradictorii asupra unui conținut conceptual. În cele din urmă, acest demers ține de figura retorică a parodiei definitorie demersului cultural postmodern.⁷⁰ Cu alte cuvinte, *grotescul postmodern* ar fi o etichetă sinteză pentru genul de film propus de Achim.

Putem spune că *Visul lui Adalbert* este un film grotesc ce se înscrie în tradiția artistică / cinematografică ce nu mai crede în „valorile obiective”, esențiale și ideologic totalizante și explorează „stranietatea și abjectul corpului uman”. În această paradigmă se înscriu seriile de inserturi fotografice – imagini statice – ce reprezintă cadavre enigmatice, victime mutilate ale unor accidente, scoase din contextul ideologic pe care textul suprapus imaginii încearcă să-l

⁶⁹ Bahtin a introdus ideea dialogismului interior discursului literar (Bahtin 1982a și 1982b).

⁷⁰ În enorma bibliografie despre postmodernism se pot consulta Jameson (1991) și Hutcheon (1985, 1997).

corecteze și să-l dirijeze.⁷¹ Inserturile sunt „ruperi” stilistice, intervenții disonante la adresa filmului „plăcut”. Ele sunt, prin contrast cu mișcarea filmică, instantanee înghețate în imobilitate. Ele au o textură de imagine de arhivă, de mărturie documentară realizată cu supraexpuneri de imagine brută. Ele indică fără vreo punere în scenă corpul schimonosit de o poziție cadaverică straniu respingătoare. Corpul este surprins în poziția agoniei sau a momentului imediat accidentului. Aceste imagini deranjează stilistic și emoțional spectatorul și aduc o formă de „sfâșiere” a plăcerii filmice.

Filmul lui Achim este grotesc în măsura în care nu respectă buna formă sau constituție a filmului clasic narativ Hollywood și lasă ambiguitățile și discrepanțele ori incoerențele libere în a genera filmul. Rapelul la istoria filmului nu este însoțit de o marcată atitudine față de o tradiție cinematografică: ironică, parodică sau de reverență, ci mai degrabă este doar o indicație a unui gen: suprarrealismul și indicele unui comentariu neutru la adresa cinematografului ca gen de discurs. Totodată, amestecul de genuri și stiluri indică o atitudine de comentariu față de media audiovizuală: film pe peliculă de 16 mm, filmul video televizat și apoi înregistrat pe VHS, afișele propagandistice. Imaginile filmului se revendică din multiple surse: filmare home-cinema din mână, filmarea „regizată” a *Visului lui Adalbert* din filmul cadru, filmările unui narator extern diegezei, imaginile subiective ale imaginarului personajului care vizionează o istorie cu o vulpe, filmarea reportaj de la finalul filmului. Este ce identificam ca fiind axa *hymenului*. Structura sau textura imaginilor este și ea eclectică: filmare cu granulație, imagine video, imagini mental subiective sau filmarea unui text de tip oniric cum este filmul creat de protagonist pentru audiența angajaților uzinei unde are loc evenimentul de celebrare al lui 8 Mai Muncitoresc. Să mai notăm că ordinea evenimentelor motivată diegetic sau coerența istoriei nu sunt respectate. De exemplu, în primele cadre ale filmului, vulpea e înlănțuită deși aflăm la a doua inserție a acestei anecdote în film că vulpea a fost pedepsită nu prin prindere și înlănțuire, ci prin jupuirea pielii pe viu. Pe scurt ordinea și logica narativă sunt abandonate pentru o succesiune de imagini asociate în jurul unor teme comune: captivitatea și violența.

Achim citează din Luis Bunuel, Mircea Daneliuc, Lucian Pintilie sau Jean-Luc Godard. Achim reia, sub forma intertextualității, trimiterea la filmele românești reper de genul *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980) sau *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1968).

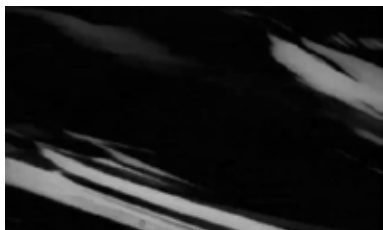
Filmul lui Achim trimite la filmul ca reconstituire sau, altfel spus, pelicula lui Achim este și reconstituirea *Reconstituirii*. Dacă la Pintilie reconstituirea pusă în scenă cinematic de protagoniști promova o critică a dispozitivului cinema agreat de statul comunist pe care îl considera un aparat ideologic provocator al violenței și alienării, la Achim reconstituirea face o critică a capacității cinematografului de a se deconspira și de a dezvălui un substrat autentic al realității sociale. La Pintilie critica avea ca țintă o realitate politică ce instrumentaliza filmul ca aparat propagandistic. La Achim critica este la adresa ideii că filmul poate avea un mesaj de tip social sau filozofic: poate fi o manieră de a face o critică socială. Cu alte cuvinte, filmul lui Achim nu este o critică a comunismului sau o deconspirare a absurdității comunismului, ci este

⁷¹ În acest sens, imaginea conține un ininteligibil, un sens „opac” pe care textul scris îl ideologizează, îl înscrie într-un cod de inteligibilitate destinat transmiterii și comunicării unui mesaj cultural; o ideologie oarecare. Vizualul dezvăluie un fond primar de semnificație incomprehensibilă pe care verbalul îl recadrează pentru a-l domestici în contextul ideologic. Arta și cinematograful dezvăluie relația conflictuală, agonică, dintre acest fond ireprezentabil și „opac” și un cod de naturalizare și comunicare persuasiv propagandistic. Arta și cinematograful aduc pe ecran aceste momente de enigmă. (Sugestia interpretativă vine din articolul lui Peuker, 2010: 24). În continuarea acestei observații, realismul ține de intervenția verbalului care „raționalizează” imaginea traumă. Această imagine opacă care „blochează, suspendă” limbajul reprezintă opusul realismului și ține, în rândurile care urmează, de ceea ce se numește „figuralul”, adică semnificații lipsite de un cod de interpretare. Tot în același sens e de interpretat scena finală a filmului care, filmată prin ochii camerei de filmat a unui cameraman-instrument ideologic al pedagogiei accidentelor de muncă din uzinele socialiste, dorește a aduce un mesaj codificat inteligibil al instruirii politice, o narațiune, dezvăluie accidentul ininteligibil al personajului care umple ecranul de roșul sângelui violenței. Deși ideologicul face un efort explicativ, totuși, un fond inexplicativ, opac și violent reappare la suprafață și deconstruiește coerența și claritatea mesajului.

O bucătărie ca'n filme

un exercițiu de absurditate al discursului cinematografic care, ubicuu, se găsește atât în filmele din film, cât și în structura filmului suport. Dacă filmul lui Pintilie se înscria în paradigma culturală a modernismului – o critică a crizei dintre media (literatură, teatru, artă vizuală) și realitate – filmul lui Achim aparține paradigmei culturale a postmodernismului – o critică a problematizării media în raport cu alte sisteme de reprezentare media.

Achim face o complexă trimitere la stilul filmelor lui Mircea Daneliuc. Filmările de tip Godard, amestecul de extrase de film reportaj introduse în interiorul filmului cadru, inserturile cu scene de activități „artistice” muncitorești, insistența asupra confuziei dintre realitate și versiunea sa cinematică, documentarul cinematografic de tip educativ-propagandistic care, în pofida intenției sale declarate, produce doar alienarea relației dintre protagoniști, anularea creativității artistului și integrarea socială a personajului în banalitatea mulțimii proletare sunt reluate în narațiunea lui Achim. Personajul lui Daneliuc din *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980), Nelu Stroe, ajunge la capătul peregrinărilor sale prin a fi aliniat, alienat și încartiruit în anonimitatea identității militarului – idealul propagandei socialiste a omului nou înscris ca număr și identitate în corpul social colectiv (militar, intelectual, proletar, muncitor). La fel, personajul feminin din același film, Anișoara, este „domesticită”. Eroina filmului, paradigmă a figurii rebelului irațional emancipat și insubordonat erotic, sfârșește prin a fi înscrisă în seria muncitoarelor îmbrăcate în gri-kaki (sau roșu muncitoresc) ce ies pe poarta fabricii comuniste. Finalul filmului lui Achim reia tot de la Daneliuc insistența asupra persistenței imaginii – cadrul cinematografic produs de o entitate anonimă – care supraveghează sau reproduce mecanic și inuman secvențele unor destine fragmentate, înghețate și decupate de dispozitivul „mașinii cinema” propagandistice. Reporterul cameraman care are impresia că este „realizatorul” imaginilor realității cotidiene sau, cu alte cuvinte, este creatorul unui film documentar ce captează instantanee de viață este, la rândul său, obiectul unei secunde filmări care-l reduce din poziția de observator creator la statutul de subiect observat. De asemenea, postgenericul lui Achim reia de la Daneliuc secvența de planuri fragmente ale unor documente de filaj polițienesc, sau fragmentele unei pelicule „străine” populate cu fantome palimpsest ce se suprapun și șterg filmul cadru. Pentru Daneliuc, ceea ce inițial era un film de „artă” este înscris în discursul cinematografic de propagandă, în reportajul documentar al „realismului socialist” și, la final, este doar o nouă bobină pierdută în arhiva de materiale filmate printre alte imagini captate de camere de filmat anonime: imagini de film destinate vizionării în interiorul sălii de cenzură și imagini de filaj destinate viziunii puterii reprezentate de către instrumentele sau instituțiile represive ale aparatului de stat și partid.



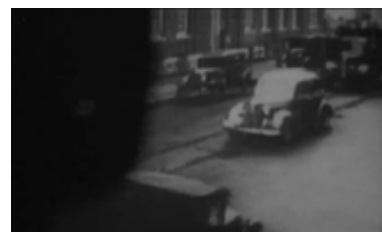
Finalul din *Proba de microfon* / *Microphone Test* (Mircea Daneliuc, 1980). Pelicula este „desfigurată” și anulează posibilitatea recunoașterii obiectelor reprezentate.



Imaginea este un citat dintr-un film anonim. Cadrarea este „proastă”. Personajele au un aspect fantomatic.



Personajul este spionat de o cameră subiectivă aflată dincolo de o fereastră. Storul care se închide opacizează imaginea și anulează personajul sub „murdăria” care acoperă geamul transparent.



Peste imaginea filmului se suprapune umbra amenințătoare a unei persoane anonime din sala de proiecție.

Figuralul

Se poate spune că genul de grotesc pe care îl propune Achim se poate încadra în postmodernitate, dar așa cum e definită de Jean-François Lyotard, unul dintre campionii curentului critic / teoretic poststructuralist. Noțiunea de postmodernitate are însă o articulare conceptuală particulară pe care o voi parcurge mai departe reluând înțelegerea ei de către David Rodowick în *Reading the Figural* (2001). Propun mai departe un text ce aliniază citate definitorii pentru noțiunea de figural, fraze care indică prezența acestei noțiuni în filmul lui Achim și ilustrații citate din filmul regizorului.

Dacă citim în dicționarul de filozofie *Internet Encyclopedia of Philosophy*, descoperim că Jean-François Lyotard „atrage atenția asupra forțelor non-narative ca senzațiile și emoțiile, respinge umanismul și noțiunile filozofice tradiționale ce concep ființa umană ca reprezentând subiectul central al cunoașterii, susține eterogenitatea și diferența și sugerează că înțelegerea fenomenului social în termenii „progresului” a devenit caduc în urma schimbărilor de tip științific, tehnologic, politic și cultural care au avut loc la finele secolului nouăsprezece”. Pe scurt, el crede în declinul valorilor obiective („moartea lui Dumnezeu”) și evidențiază straniețea și grotescul respingător al corpului uman.⁷² Putem interpreta filmul lui Achim ca fiind o expresie a ceea ce numește Lyotard *figuralul*. Figuralul poate fi, extrem de succint, descris ca un conținut de semnificație ce poate fi accesat via urmelor sau desfigurărilor pe care le lasă asupra suportului expresiv.

Figuralul face caducă diferența dintre semnificația caracteristică limbajului și cea a vizualului. Deopotrivă, suportul media pe care se ampretează un conținut semantic disturbant poate fi lingvistic sau vizual. Cu alte cuvinte nu există, în această perspectivă, o semnificație strict lingvistică și una vizuală. Achim insistă și revine asupra unui text cinematografic contaminat masiv de mesaje scrise, verbale, care disturbă ordinea textuală fluentă: textele de „protecția muncii”, sloganul propagandistic, indicațiile tehnice suprapuse reportajului despre meciul de fotbal. Toate aceste fragmente textuale formează substanța figuralului.

Pentru Lyotard figuralul este inseparabil de o estetică în care „funcția esențială artei este cea de a elabora ultimul bastion al semnificației nonideologice” (2). Figuralul definește un „regim semiotic în care distincția ontologică dintre reprezentările lingvistice și cele plastice nu mai poate avea loc” (Rodovick 2001: 3). În figural are loc o dublă direcție de ordonare a materialului semiotic. Pe de o parte, avem un fenomen de „spațializare a textului” (verbalul devine vizual) și de „`textualizare` a spațiului” (vizualul devine verbal) (3). „Discursul este bântuit de spațiu în moduri diverse. Există, desigur, imaginile-figură care pot fi înțelese ca organizări ale spațiului plastic. Dar există, de asemenea, în miezul discursului, o figură-formă; un spațiu nonlingvistic în

⁷² Vezi în dicționarul de filozofie online *Internet Encyclopedia of Philosophy* capitolul semnat de Ashley Woodward despre Jean-François Lyotard: <http://www.iep.utm.edu/lyotard/>.

interiorul limbajului care-l face exprimabil – pe scurt, poetic sau estetic” (7). Într-o perspectivă istorică, imaginea devine discursivă, articulabilă ca mesaj propagandistic (comunism) / publicitar (capitalism) – se află în regimul semiotic al discursului care „închide” în unități sau permite enunțul cu ajutorul unor unități autonom separate (structuralismul). Non-ideologia discursului estetic se traduce ca non-aliniere a artefactului artistic la logica discursului cu „mesaj”, a discursului propagandistic care are ceva de spus despre societate. Figuralul, altfel spus, nu transmite un mesaj, nu comunică.

Filmele produse de Ploscaru, deși sunt prezentate în cadrul unei aniversări ceaușiste și, în mod normal, își dobândesc semnificația în interiorul evenimentului festiv, nu fac decât să deturneze mesajul la care se așteaptă audiența. Dar această deturnare nu este o ironie, un comentariu sau o parodie, ci este doar expresia unui alt conținut de semnificație care deturnează, contaminează și degradează. Chiar filmul cadru al lui Achim nu este o simplă „critică” ironică la adresa modului de viață comunist. Figuralul expus de filmul lui Achim destructurează ideologia inerentă textului comunist și capitalist deopotrivă. De asemenea, el se opune normei interne discursului artistic. Filmul, ca obiect destructurat (din perspectiva canonică a obiectului estetic bine format), se opune normativității bunului obiect, artefactului artistic bine realizat (bine realizat stilistic sau narativ). Figuralul nu respectă cursivitatea plăcută a narațiunii coerente, motivate și nici a stilului bine constituit.



Figuralul și de-spațializarea ireprezentabilă

În acest sens conținutul figural – neideologic – are de revendicat și „puterea virtualității”, adică cea a statutului unei imagini nonreprezentationale care se află în continuă transformare (3). Filmele lui Iulică Ploscaru citate în film precum și filmul cadru al lui Achim sunt expresia – ca urmă – a unui conținut ce nu poate fi altfel exprimat. Paradoxal, ceea ce este dat viziunii este un conținut opac: o „opacitate intratabilă a vizibilului” (Rodovick 2001: 6). Figuralul este ireprezentabil „sub sau în spatele reprezentării dat fiind că operează într-un alt spațiu”. Figuralul se manifestă prin urme indirecte: „el este indicat de o manieră laterală, fugitivă în centrul discursului și percepției ca ceea ce le alterează. Este spațiul propriu al dorinței” (8-9). Figuralul

este o „forță sau o energie care curge fără opreliști prin figură și discurs, deformând prezența imaginii în spațiu precum și cea a semnificației în limbaj. Figuralul nu este nici figură nici figurativ” (11). Filmele din interiorul filmului cadru se reflectă reciproc și elaborează o complexă punere în abis (*mise en abime*). Personajele evoluează într-o lume formată din discursuri audiovizuale între care au loc corelări, referințe și repetiții-rimă. Spațiul ficțional propus de filmul lui Achim este cel al unui textual vizual – o lume de discursuri cinematografice / video – întrepătrunse care se îndepărtează de reflecția unei realități exterioare.

Figuralul, definit în acești parametri, nu este un spațiu, ci reprezintă „dorința sau forța” și, astfel, este nereprezentational. El poate fi înțeles ca forța de transgresiune care acționează asupra spațiului și care se exprimă sub aspectul formelor dezordonate și se manifestă ca suită de imagini halucinatorii (13). Prin prezența acestor acte de transgresiune, diferitele dimensiuni ale figuralului pot fi definite ca „imagine, formă și matrice” (13). Ca figură-matrice, figuralul reprezintă o violare a ordinii discursive, ca o violență efectuată de transformările pe care această ordine discursivă o permite. Sub acest aspect, figuralul nu poate fi „inteligibil căci această înțelegere ar face ca imersia sa în inconștient să fie ininteligibilă” (13). Figuralul destructurează coerența cursivității narative (episoade și momente sunt fie uitate fie nu sunt motivate) și sparge plăcerea stilistică (mediul cinematografic este un caleidoscop de texturi audiovizuale fragmentate și alăturate ca „patchwork” pe pânza filmului).

În această logică, postgenericul lui Achim conține un fond muzical bruiat și prost format transmis printr-un filtru de radio de epocă ce nu reușește să prindă optim frecvența audio. De asemenea, filmul repetă cu insistență culoarea roșie generică comunismului „roșu”, dar și sângelui produs de violență.⁷³ Roșul acoperă atât obiectele din diegeza, cât și filtrul peliculei cu ajutorul cărora are loc reprezentarea. Zgomotul sau bruiatul cromatic contaminează dispozitivul de reprezentare (sloganul comunist și imaginea filmului însuși). Roșul reprezintă metonimic regimul comunist, mesajul propagandistic de avertizare și evitare a accidentului violent, dar și sângele victimei. Ineficient, mesajul propagandistic – ca și comunismul – propune o salvare și o evitare a catastrofei, dar nu poate evita de a fi, de fapt, o perpetuare a violenței sângeroase. În acest „roșu” este o manifestare a figuralului ca dorință și ca violență sau dorință de moarte.⁷⁴

Discursul se găsește „rupt din interior de un inconștient al limbajului și de un inconștient al vizibilului” (7). Clasică ordonare inteligibilă și narativ coerentă, motivată de o psihologie a bunului simț este abandonată în filmul lui Achim. „O spațializare care are loc în inima discursului ca o forță-dorință inconștientă.” „În măsura în care această forță este dorință, ea nu este o structură, ci mai degrabă o formă, deși una extrem de mobilă și de instabilă; ea nu semnifică, deși totuși are un „sens”. Inconștientul nu este structurat ca un limbaj și nici nu este o structură” (9).

Figuralul poate fi inclus în familia praxisului estetic al unei „semiotici a-semnificante”, o semiotică a semnelor „deteritorializate” în care stau în primul rând practicile de denaraționalizare și atenția către cinematograful „nebuniei” (vezi eseul lui Gary Genosko despre „Felix Guattari and Minor Cinema”, 2015).

⁷³ Postgenericul filmului lui Achim citează montajul și insistența asupra roșului (metonimul sângelui) și asupra corpului secționat și imobilizat de violență din filmul *horror* al lui Zack Snyder, *Dawn of the Dead* (Zack Snyder, 2004). Estetica lui Achim preia liber filmul de gen Hollywood în contrast cu exponenții Noului Val și o deturneză în interiorul unui film postcomunist *horror* (un soi de *comunism horror*) în care personajele epocii socialiste sunt echivalate cu oamenii morți care se mișcă asemeni unor „morți vii” din filmul lui Snyder. Cu alte cuvinte, protagoniștii epocii comuniste sunt condamnați de la început într-o condiție umană dantescă, umbre în infern sau „living dead”.

⁷⁴ Să ne amintim de jocul de cuvinte al „camerei roșii” (în engleză „redrum” ce reprezintă notația în oglindă a lui „murder”, adică „omor”) din filmul lui Stanley Kubrick, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

Figuralul și dorința

Figuralul are trăsăturile dorinței sau impulsului psihic. În reprezentarea imaginii are loc resurgența „eventului plastic sau libidinal” (Rodovick 2001: 5). Dorința e definită ca un „spațiu in-formal”.

„Dincolo sau sub forța spațială de nestăvilit a desemnării va fi forța ireprezentabilă a fanteziei primare (*primal phantasy*) unde figuralul exprimă forța dezarticulatorie a impulsului de moarte (*death drive*)” (6).

Filmele lui Ploscaru, imaginarea istoriei scrise despre o vulpe, filmul reportaj al fotbalului, filmul reportaj din finalul filmului, filmul însuși sunt expresii ale unei fantezii dezarticulate (lipsite de coerența narațiunii clasice) și orientate către întâlnirea cu violența și moartea.

Obsesia directorului Lefardău este cea a pornografiei din casetele video. Pentru el imaginea este declanșatorul și purtătorul dorinței libidinale erotic / pornografice. El reprezintă simbolic contractul de lectură „realistă” a imaginii filmice pentru care obiectul dorinței, corpul erotic feminin, este ceva reprezentat transparent pe ecranul cinematografic. Imaginea este o fereastră transparentă prin intermediul căreia poți avea un acces vizual către obiectul dorinței. Pentru Ploscaru, în contrapartidă, chiar ecranul cinematografic e străbătut de dorință și violență. Discursul media este violență și dorință. Răspunsul lui Ploscaru se constituie într-o serie de imagini ale dorinței și violenței. Relațiile care leagă diverse tipuri de imagine – video, film, tv, afișul de propagandă, filmul reportaj, filmul de amator, filmul clasic – și diversele epoci filmice – filmul primitiv sau filmul mut, filmul reportaj de știri – instituie un mod de relaționare intersubiectivă (între indivizi) și o relaționare a individului cu socialul (6). Producătorul imaginii – Ploscaru ca regizor al filmelor din film – este generatorul unei audiențe imune la violență și este și victima violenței. Imaginea produce violența și o audiență atât imună la violență, cât și generatoarea unei noi violențe (Price & Rhodes, 2010: 3). Scena de final a *Visului lui Adalbert* ilustrează violența și reprezintă o imagine desfigurată de un act violent, adică de un alt text filmic. Violența la care mă refer este desfigurarea filmului prezent de filmul trecut care, ca palimpsest, se manifestă în textura vizuală a filmului prezent aici și acum. La final, Ploscaru va fi filmat în timp ce va avea un accident de muncă chiar în momentul în care va face reconstituirea filmată a unui accident de muncă. Această secvență însă este un citat – o reluare cinematografică – filmului lui Pintilie, *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1968). Ca atare, imaginea prezentă a violenței este, pe de o parte, produsul unei alte imagini trecute a violenței ce face parte din arhiva imaginilor cinematografice și, pe de altă parte, este înscrisă în imaginea reportaj realizată de un operator anonim pentru un film educativ de propagandă. Ceea ce vede pe ecran spectatorul filmului lui Achim este o imagine cu mai multe paliere de producție, cu mai multe origini: citatul filmului lui Pintilie, imaginea reportaj pe 16 mm și imaginea peliculei filmului cadru realizat de Achim. În definitiv, imaginea violenței pe care o suferă „regizorul” Ploscaru este produsul a ceea ce se numește media audiovizuală sau a discursului strict cinematografic îngemănat până la identificare cu structura societății înseși. Alegoria lui Achim nu face referință doar la un regim comunist, ci și la unul capitalist. Face referință la condiția umană înscrisă în logica unui complex de imagini al unei societăți fondate pe imagine. Ceea ce este, așa cum spuneam, condiția postmodernă.



Fiul filmează violența morții truate. Tatăl se „joacă” în fața camerei de filmat de-a spânzuratul.



O imagine statică ce reprezintă un corp schimonosit de violența morții sparge fluiditatea filmului bun.



Figura feminină plăcută poartă semnul mutilării, al monstruosului violenței care afectează ochiul.



Imagine din filmul lui Ploscaru în care ochiul este tăiat. Imaginea violenței și mutilării afectează spectatorul și agrează fluidul cinematografic. Imaginea este un citat din *Un câine andaluz* (Luis Bunuel, 1929).



Cadrul final al filmului în care camera reporterului care înregistrează reconstituirea accidentului de muncă este răsturnată, iar pelicula este acoperită de un roșu sangvin.



Corpul jupuit al vulpii în iarbă. Imagine din filmul imaginar citat la începutul istoriei. Roșul care acoperă corpul animalului este bine reliefat în această imagine prezentă pe ecran preț de o fracțiune de secundă.

Arta non-ideologică

Cum aminteam mai devreme, arta, privită prin filtrul interpretativ în care noțiunea de figural primează, nu comunică. Artă nici „nu vizualizează, nici nu simbolizează figuralul în sensul obișnuit”, ci aduce în fața audienței „urma unei energii care condensează, deplasează, figurează sau elaborează fără a ține cont de ceea ce este recognoscibil (Rodovick 2001: 17). Astfel, „principiul figuralității care, de asemenea, este și principiul desfacerii reprezintă și manifestarea impulsului de moarte: forma pură a antisintezelor: utopia” (16). Impulsul de moarte manifestat ca utopie se poate transpune în gestul și artefactul artistic. „Rolul artei este de a aduce pe scenă această „utopie freudiană” ” (16). Ea aduce pe scenă „forța dorinței inconștiente, forța dezarticulatorie a cărei condiție este ireprezentabilitatea” (17).



Sub regimul capitalist (și, în cazul nostru ilustrativ, al comunismului),

„funcția integrantă a artei este cea a stabilizării și ordonării dorinței prin comunicare și reprezentare, ca a deturnării și consumului ei sub forma activității practice. Dar forța estetică a figuralului – care provine din repetiția dezordonatorie (ineluctabilă și stranie) a impulsului de moarte – este imediat percepută ca revoluționară. Ea aparține

unui ordin al sensului sau existenței care nu este nici cea a comunicării lingvistice, nici cea a reprezentării, nici cea a activității practice” (18).

Două perspective ordonează travaliul lui Lyotard despre figural. În prima un „spațiu discursiv în care textul și figura, litera și linia sunt mutual imbricate ca două tipuri de negativitate și două feluri de spațializare care nu vor forma niciodată o unitate simbolică sau sintetică”. A doua dimensiune este cea a „dorinței, a travaliului visului sau a fanteziei primare. Spațială, deși non-vizibilă, neconstrânsă nici de negația lingvistică sau de negația perspectivei, ea este o dimensiune virtuală în care percepția este eliberată de testarea realității și în care cuvintele și lucrurile se transformă una în alta cu fluiditatea obiectelor halucinatorii” (18).

Figuralul și visul

Travaliul visului – ce cuprinde condensarea, deplasarea, transformări ale reprezentării și revizia secundară – prezintă un spațiu vizibil în care figura și textul sunt „angajate în activitatea deconstructivă a unei vederi care desface / deconstruiește ceea ce este exprimat verbal” (Rodovick 2001: 11). „Condensarea, ca o formă de compresie și distorsiune atât a cuvintelor, cât și a prezentărilor vizuale ale lucrurilor face, împreună cu deplasarea, un travaliu de (de)formare a unui spațiu de tip rebus ale cărui materiale au fost alese din cauza potențialului lor figural” (11).

„De o manieră mai radicală, structura scenografică și enunțitoare a acestui spațiu este perturbată de curgerea non-codificată a dorinței ce generează o supraimpozitie a punctelor de vedere contradictorii, a unor scene narative incomensurabile și a unor straturi acronologice de memorie” (19). Visul și travaliul său textual produc acest amestec paradoxal de episoade narative, scene și perioade extrase din timp.

Limbajul și vizualul, ca forme abstracte de manifestare a semnificației, conțin în structura lor un interval ce definește o formă de negativitate, un „spațiu negativ”. În cazul limbajului, negativitatea poate fi tradusă ca sistemul de opoziții stabilit între unitățile codului sau sistemului de semnificație. În cazul vizualului, actul de referință la un obiect, pentru Lyotard, indică sau exprimă ceva, dar nu semnifică. Diferența dintre unitățile lingvistice sau diferența dintre structura expresivă reprezentatională și obiectul la care face referință reprezintă două forme de negativitate. Discursul este „spațiul eterogen al coabitării lor” (8).

Această diferență nu este o altă formă a negativului. În relația sa cu fantezia primară / originară (*primal phantasy*) și cu dorința inconștientă, figuralul este un agent al pozitivului dorinței care revine să disturbe „nu-ul” discursului și percepției. Diferența renaște aici ca o formă de repetiție caracteristică impulsului de moarte care subminează orice concept de structură cu forța sa stranie. Scandalul provocat de figură este dat de faptul că are loc atât înăuntrul, cât și în afara discursului” (9). Pentru Achim fantezia primară este cea a oniricului, dar și a formei primare a filmului. Filmul, aflat sub presiunea figuralului, devine film mut, film pe peliculă de 16 mm, filmul imaginației sau filmul unui vis tradus pe peliculă în sala întunecată a celebrării puterii comuniste. Totodată, figuralul străbate cu impunitate tipuri diverse de discursuri, astfel că discursurile subiective (halucinația, visul, proiecția imaginară) și discursurile ce țin de pretenția obiectivismului (reportajul propagandistic, filmul de familie, emisiunea televizată) sunt indistincte. Această confuzie a limitelor ține de domeniul artei. Această poetică sau program estetic de tip artă experimentală se află în opoziție cu „realismul”, considerat ca fiind „codul restrictiv al burgheziei” al cărui obiect este „modul specific al producției capitaliste”.

⁷⁵ Vedem cu filmul lui Achim că ne aflăm și în fața unei critici a „realismului socialist”. Cu alte

⁷⁵ Idei sugerate de articolul lui Brigitte Peucker despre filmele lui Michael Haneke (2010: 15-34).

cuvinte, realismul socialist și realismul burghez sunt coduri de manipulare și naturalizare a ceea ce este straniu și profund în condiția umană. Familia și locul ei predilect de acțiune și dramă, bucătăria familială în cazul nostru, dau corp și structură realismului. Începutul filmului lui Achim începe tocmai în bucătărie pentru ca, mai apoi, în desfășurarea dramatică, să deconstruiască treptat acest locus privilegiat al realismului.⁷⁶

Genurile audiovizuale menționate mai sus sunt aduse pe un plan de egalitate. Filmul de propagandă destinată uzului colectiv (narațiunea istorică naționalistă de la televizor sau din discursul propagandistic) și filmul intim al familiei sunt aduse pe un același plan al discursului grotesc, al unei practici cinematografice artistice de tip absurd. În Polonia filmele scurte ale lui Andrej Kondratiuk au adus în atenția publicului acest gen de film intim, absurd și grotesc totodată. Esența demersului cinematografic al lui Kondratiuk a fost tocmai violarea distincției dintre sfera publică (a propagandei și filmului narativ clasic Hollywood) și sfera privată și, prin acest gest, deconstrucția discursului public clasic.⁷⁷

Figuralul, dorința și discursul

Astfel, Lyotard redefinesc ceea ce se numește discurs. Pentru el, discursul cuprinde „atât expresia, cât și afectul, semnificația și raționalitatea, pentru că este subiectul unei economii libidinale: suprafața calmă a sistemului lingvistic este mereu deranjată de forța dorinței” (Rodovick 2001: 10).

Fiecare discurs, fie el lingvistic sau plastic, are atât aspecte textuale, cât și figurative care operează ca două dimensiuni ale înțelesului: semnificație și „sens” [...] acolo unde înțelesul este redus ca semnificație la o rețea de diferențe sistematic articulate de perechi binare, sensul deschide înțelesul spațialității și afectului: direcția, senzația, intuiția. Ceea ce separă cele două dimensiuni, dar le rearticulează în noi combinații, este ceea ce Lyotard numește, „utopia freudiană, forța dezarticulatorie a așa-numitului impuls de moarte” (10).

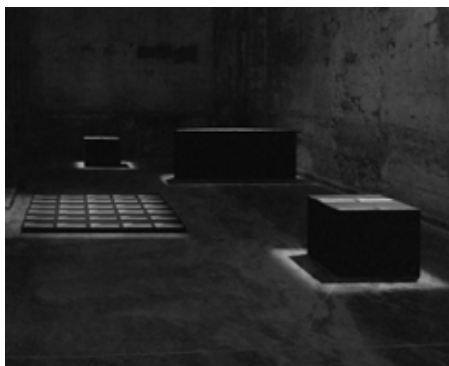
Într-o direcție similară, Jacques Ranciere vorbește despre faptul că imaginea este un set de relații complexe între vizibil și invizibil, între vizibil și vorbire, între ceea ce este spus și ceea ce este nespus (Ranciere 2009: 93). Discursul este o alterare în interiorul unui lanț de imagini care alterează la rândul său. Ranciere menționează lucrările instalație dedicate victimelor genocidului din Ruanda din 1994 ale artistului chilean Alfredo Jaar, numite *Real Pictures*. Acestea sunt cutii negre ce conțin la interior o imagine a unei victime și la exterior un text care descrie conținutul cutiei. Cutia este închisă și opacă și spectatorul nu poate vedea și nu poate avea acces la imaginea victimei cenzurate de cutia neagră catafalc și mormânt (95). Pentru Ranciere, verbalul este detașat de corpul vocii umane (de vizualizat) și este, supus contemplației, alterat și transfigurat ca element vizual. Relația convențională dintre vizual și verbal este alterată sau reconfigurată, iar verbalul devine un vizual. Moartea, trauma victimei este similară cu o transfigurare a rolului inteligibilului pe care îl are verbalul disociat, în regimul comun de funcționare, de vizual. În mod similar, personajele filmului lui Achim sunt victimele unei secționări și alienări / alterări operate de verbal. Ca victime ale accidentelor de muncă și ale discursului ideologic, personajele sunt încastate în construcții hibrid verbal vizuale. Pentru Ranciere, cutiile negre elimină vizualul imaginii victimei care, în discursul media, banalizează



⁷⁶ Vezi și eseul lui Mihăilescu (2015).

⁷⁷ Vezi eseul lui Gusc (2015: 307).

trauma și asasinatul. Pentru Achim, eticheta verbală care acoperă și ironic clasifică corpul victimei este o operație de contrapolitică. Politicul redistribuie și revalorizează prin discursivizare și ideologie corpul uman, iar discursul artistic redistribuie și alterează la rândul său discursul politic inițial. Am putea spune că actul disruptiv, revoluționar (politic) sau emancipator (conform lui Jacques Ranciere) al experienței artistice constă în creația unor noi forme de realitate, noi forme de simț comun, noi comunități de cuvinte și lucruri, forme și semnificații (102). Ficțiunea – și discursul lui Achim – sunt deopotrivă discurs al dorinței de moarte și, concomitent, instaurează noi forme creative de relații între „cuvinte și formele vizibile, vorbire și scriere, un aici și un altundeva, un atunci și acum” (102). Capacitatea politică a imaginilor constă tocmai în critica incapacității discursului artistic de a transmite un mesaj politic audienței și de a anima gestul politic. Imaginile artei nu aduc „arme pentru bătlie”, ci „schitează noi configurații a ceea ce poate fi văzut, ceea ce poate fi spus și ceea ce poate fi conceput și, prin consecință, formează un nou peisaj al posibilului” (103). Și asta în condițiile în care nu se poate anticipa afectul sau semnificația discursului artistic astfel produs. În contrast cu producțiile cinematografice ale Noului Cinema care se raportează la o realitate socială (de azi, atemporal-abstractă sau comunistă) prin estetica reprezentabilității (adică spectatorul recunoaște realitatea la care face referință filmul), filmul lui Achim este politic în măsura în care alterează și critică posibilitatea coerenței reprezentabilității. În această măsură, gestul său estetic este mai radical, căci este mai profund critic la adresa structurii fals mimetice sau reprezentationale a artei. Filmul lui Achim este critic atât la adresa filmelor și discursurilor din film, cât și la adresa filmului suport însuși care este incapabil în a ordona, regiza și controla narativ coerent realitatea ficțională pe care o construiește. Acest gen de film nu caută un mesaj, ci doar experimentează incertitudinea semnificației și variabilitatea sensibilă a audiovizualului.



Figuralul și inconștientul



Figuralul operează în dimensiunea dorinței inconștiente și revine în discurs ca „repetiție infernală”. Figuralul operează pe o „altă scenă”, cea a inconștientului și a fanteziei primare (Rodovick 2001: 12). Figuralul este „punerea în scenă a forței transgresiunii” sub forma unei forțe (12). Fantezia în sine este „discurs și figură în același timp; opera pierdută într-o scenografie halucinatorie, o violență originară” a „inconștientului radical” (Discours 270) (12).

Ca forță, figuralul prezintă trăsăturile pe care Freud le asocia cu inconștientul: „absența negației sau

contradicției; extrema mobilitate a energiei libidinale și intensitatea semnificației emoționale investite; intemporalitatea și dominanța principiului plăcerii” (14). Dat fiind că inconștientul nu este structurat ca un limbaj, figuralul asociat lui ignoră constrângerile fundamentale ale discursului și deraiază percepția, motricitatea și limbajul articulat (ca forme ale procesului secundar). Figuralul nu aparține nici ordinului limbajului, nici reprezentării, ci este un ireprezentabil. Matricea generează forme și imagini și chiar verbalizări, dar, în sine, nu este nici figură, nici figurare ori discurs. Figuralul se orientează contrar reprezentării, fie ea plastică sau lingvistică (14).

Imaginea este dezordonată sub imperiul principiului plăcerii. Imaginile fantasmatiche sunt „percepții” neancorate de obiecte recognoscibile prezente în lumea exterioară (15). Dorința nu poate opera ca o forță unificatorie, căci fantezia primară este „expresia” unui conglomerat de impulsuri. Forța figuralului, astfel, deconstruiește nu numai discursul, ci și figura ca imagine recognoscibilă sau ca formă proprie. Această forță este diferența în sine (15). Corpul libidinal din fantezie nu este nici „unificat nici unificator”. El conține o multitudine de scene în același decor și reunește în aceeași imagine spații și timpi ce nu pot fi compuși împreună (16). Fantezia primară pune în scenă forța figuralului față de forma „estetică”. Ea nu este o formă proprie, ci o formă în care dorința rămâne angajată și se manifestă ca încleștare a transgresiunii, a transgresiunii formei. Aceasta este manifestarea destinului reprezentării sau discursului sub presiunea „impulsului de moarte” (16).

Filmul după Kuntzel



Demersul cinematografic al lui Achim poate fi citit în termenii punerii în scenă a stranieții care deformează un fond inconștient pentru a-l aduce la suprafață ca un discurs filmic deformat și dispersat. Filmul cadru și filmele din interiorul său sunt reprezentarea rezultatului unei acțiuni de deformare realizată sub presiunea figuralului. Figuralul în acest cadru de lectură este format din procesele ori mecanismele de deformare a unui fond inconștient primar reprimat. Acest lucru explică prezența la Achim a unui text filmic dispersat, eterogen ce amalgamează fire narative eclectice într-o construcție de tip oniric. Visul la Freud presupune expresia deformată a unui fond de impulsuri inconștiente care, pentru a se exprima, trebuie să evite cenzura conștientă. Astfel, visul apare – în urma intervenției unor strategii de evitare și „înșelare” a cenzurii conștiente – ca o suită de elemente substituit al conținutului reprimat. De o manieră similară, filmul și filmele din film sunt manifestări deviate, desfigurate, indirect figurale ale unui fond de instincte primare. În aceste condiții, mesajul lui Achim ține de caracterul *hymenal* al filmului său. Filmul este despre media sau cinema ca manifestare alterată a unui fond instinctual autentic. Cenzura – dat al unui regim politic – impune deformarea figurală a acestui fond și apariția unor discursuri media alterate de strategiile figurale de evitare. Ironic, cu cât cenzura este mai activă, cu atât fondul primar instinctual, substratul inconștient este mai puternic. El se manifestă sub forma stranieții din interiorul expresiilor cenzurate.

Freud dă ca exemplu apariția greșelilor de exprimare, lapsusurilor revelatoare. De exemplu, într-un discurs elogios la adresa unui personaj pe care vorbitorul îl disprețuiește în realitate apare, fără intenție conștientă, mesajul inconștient, dar imperios de blam la adresa acestuia sub forma unei figuri de stil. Ne amintim de discursul oficial comunist elogios la adresa realizărilor păstorite de „conducătorul iubit”, care însă nu putea reprima o „scăpare” elocventă.

Ziarul *Scântea* a publicat o fotografie cu Ceaușescu inaugurând o nouă și modernă fermă de porci, model al economiei socialiste, care – straniu joc de limbaj – avea legenda cu o semnificație deturnată: „Tovarășul Ceaușescu la inaugurarea celei mai noi *porcării*”. Ambiguitatea și jocul de limbaj sunt manifestări ale figuralului – figura de stil pe care o cunoaștem din manualele de retorică – care eludează expresia cenzurată și inaugurează un contradiscurs.

În *Visul lui Adalbert*, discursul oficial cenzurat despre protecția muncii este desfigurat cu straniețate a corpurilor schimonosite de moarte. Culoarea roșie a succesului regimului comunist este, în același timp, roșul sângelui victimei violenței. Discursul naționalist televizual cu fotbal este desfigurat sub forma imaginii alterate de rezoluția imaginii alb-negru a televizorului. Sărbătoarea comunistă este desfigurată de filmul suprealist al lui Ploscaru. Femeia dorită, amanta, este desfigurată de violența unui accident. Ploscaru, în timpul filmării unei reconstrucții destinate educației și propagandei, este mutilat de accidentul violent. Pe scurt, fiecare discurs de suprafață cenzurat și domesticit ca mesaj propagandistic supus unei cenzuri raționalizante este straniu desfigurat de un fond psihic inconștient reprimat. Acesta poate fi numit dorință, dorință de moarte, violență, principiul satisfacerii plăcerii. Un discurs aparent coerent și univoc este străbătut de un fragment ce aparține unui contra-discurs. Figuralul este „un discurs care se inserează în forma lucrurilor cu puterea ambiguă a negației și diviziunii ori diferenței” (Rodovick 2001: 69).



Putem aminti aici analiza de referință a lui Thierry Kuntzel (1972, 1975) – de inspirație freudiană – care consideră că, prin acțiunea de imobilizare a fluxului cinematografic, criticul poate descifra semnificația peliculei. În viziunea teoreticianului francez, analiza criticului tinde a descoperi un text de profunzime aflat sub aspectul fenomenologic al sistemului filmic semnificant. Acesta este identificat ca fiind produsul mecanismelor de condensare și deplasare semantică (la fel ca și în cazul travaliului visului din perspectiva lui Freud).

Scrierea criticului de film vizează tocmai analiza travaliului figural al filmului care, ca și visul în accepția freudiană, nu suferă o interpretare decât la o analiză secundă. Modul normal de receptare a filmului, adică experiența filmului în sala de cinema, tot ca și visul, reprimă sau neagă substratul simbolic de adâncime. Criticul face operația inversă de recuperare a acestui text de adâncime. Inteligibilitatea textului filmic este recuperată prin scrierea analitică, ce presupune deconstrucția și imobilizarea fragmentelor de filmidă. Filmul-experiență este o rețea fluidă de elemente simbolice în succesiune care figurează termeni absenți. Filmul, prin activitatea de figurare, reproduce logica visului. Activitatea de figurare a unui fond inconștient de adâncime în forma sa manifestă – ca film experiență – este realizată conform mecanismelor de condensare, deplasare și reprezentabilitate identificate de demersul psihianalitic. Criticul, ca și psihianalistul, aplică aceste operații în sens invers pentru a identifica filmul text de adâncime, dar formulat ca un text scris, adică o suită de expresii determinate de o sintaxă.

Analizele sale textuale la filmele *M* (Fritz Lang, 1931) și *The Most Dangerous Game* (Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932) (1980), caută să identifice travaliul metaforei în interiorul activității filmului. Filmul, pentru Kuntzel, poate fi caracterizat ca fiind format de o serie de „conglomerate semice sau constelații” pe care putem să le considerăm ca precursore noțiunii de sistem descriptiv. Noțiunea de constelație la Kuntzel, care o înlocuiește pe cea de semn, dă seama atât de eterogeneitatea semiotică a filmului, cât și de diseminarea semnificației în multiple materii ale expresiei (coduri specifice și nonspecifice filmului, grafice, iconografice, aurale). Deplasarea de la o constelație la alta ori de la un motiv la altul reprezintă o mobilitate liberă care se mută de la o modalitate de expresie la alta. Această deplasare este de conceput ca o deplasare metaforică ce susține, paralel cu succesiunea narativă, traseul de semnificație al filmului. Criticul de film va concepe prin scrierea critică un film „scris” aflat în opoziție cu filmul-experiență. Pentru Kuntzel, noțiunea de figural se referă la mecanismul metaforei care

generează – pornind de la un text de adâncime – un text de suprafață format din constelații ce se repetă, se intersectează și deplasează semnificația. Filmul este o activitate figurală complexă și discontinuă ce cifrează un conținut de adâncime care are nevoie de o interpretare. Trecerea de la structura de adâncime la cea textuală de suprafață este similară visului, iar spectatorul asistă la punerea în scenă a mecanismului oniric. Mecanismele figurale constituie filmul ca o punere în scenă a dorinței; a mecanismelor dorinței pe care le experimentează spectatorul în situația visului. Spectatorul va fi imersat în mișcarea visului, dorinței și fanteziei explorării unui conținut inconștient manifest pe ecran ca succesiune de elemente deformate de cenzura visului. Relațiile logice care leagă suita de imagini pot fi înțelese doar în măsura în care discursul filmic este deconstruit și spectatorul recuperează prin memorare scriptul figural care a stat la baza genezei filmului experiență. În definitiv, spectatorul-critic va recupera mecanismul dorinței care transformă un mesaj de substrat într-unul de suprafață sau, cum spune Kuntzel, mă duc la cinema pentru că filmul „constituie o punere în scenă a ‘iubirii’ mele pentru cinema; adică mă duc să văd cu fiecare nou film (din nou) dorința mea – nesfârșit repetată – pentru re-reprezentare” (1980: 63).

Arta, sublimul și postmodernismul

Arta are și o dimensiune de sublim sau de postmodern. Pentru Lyotard, „experiența sublimului se găsește în afara istoriei” sub cautiunea unui fel de viitor anterior (el va fi venit; el va fi fost). Ea este o „plăcere optică ce nu poate fi redusă la ceva care promovează o contemplare nesfârșită a infinitului. Cu alte cuvinte, reducerea plăcerii optice produce o intensificare invers proporțională a experienței mentale” (Rodovick 2001: 21).

În acest caz,

„obiectul de artă nu se mai conformează unui model natural, ci este mai degrabă un simulacrum care prezintă ireprezentabilul. Arta nu mai reprezintă. Artistul creează evenimente care sunt elipse în timp și cauzalitate unde spectatorul are experiența unei intensificări a capacității sale conceptuale sau emoționale” (22). „Aceste calități abstract filozofice transformă pictura într-un „travaliu de idei” situând-o atât în avangarda filozofiei, cât și a artei. Martiriul reprezentării conduce pictura în demersul de a demonstra existența invizibilului în interiorul vizibilului” (24).

„Produsele artistice i se par publicului monstruoase, lipsite de formă, pure negații, nonentități (adică acei termeni cu ajutorul cărora Kant caracteriza obiectele care dau naștere sublimului) (Lyotard aici ”Presenting” 67, apud Rodowick 23).

„Sublimul ține de domeniul „paraestheticului” care funcționează ca o măsură de siguranță critică împotriva dogmatismului teoretic din artă și politică” (30). „În sublim și, în mare parte, în figural, Lyotard dorește să păstreze în domeniul artei ultimul bastion al ființei nonideologice” (30).

Arta este astfel experimentată și exersată ca o orientare „nondeterminabilă și nonteleologică al cărei scop este de a pune sub semnul îndoielii fundațiile artei. Aici se sfârșește rolul jucat de estetic ca o chestionare filozofică cu urmări politice. Arta este considerată a fi un „gen” lipsit de un scop anume, un gen al cărui scop este mereu pus sub semnul întrebării și care urmează a fi determinat, niciodată deja determinat (29).

Genul politic

Pentru Lyotard, „genul” politic are aceeași natură indeterminată. Acest lucru înseamnă că nici arta, nici politica nu reprezintă un gen. Limitele lor nu pot fi desenate conclusiv sau nu pot fi fixate, iar categoriile utilizate pentru a le distinge de alte genuri nu pot fi niciodată în întregime apropiate. Domeniile artei și politicii au fundații, dar fundamentul lor este instabil. Iar dacă arta este definită de întrebarea, mereu reluată `Ce este arta?`, atunci poate putem spune că arta devine, mai degrabă, o ontologie fluidă. Atât în artă, cât și în politică, sublimul servește a comuta filozofia și politica într-un mod reflexiv, critic, și a amâna indefinit impunerea unui scop procesului istoric-politic. Noțiunea de sublim din domeniul istoric-politic aduce în atenție tensiunea dintre dorința de a trece peste „ceea ce este prezentabil” pentru „ceva situat dincolo de prezentare precum și o conștiință critică pe care nici un concept al socialului nu este adecvat la ideea de libertate și nici unul nu poate, în acest condiții, să fie considerat că i-ar da formă” (Rodovick 2001: 29). Similar și pentru un filozof ca Jacques Ranciere în *The Emancipated Spectator* (Ranciere 2009: 82), arta audiovizuală lucrează asupra „cadrului percepțiilor noastre” și creează astfel forme de „subiectivizare politică”. Cu alte cuvinte, arta este politică nu prin mesaj, ci prin destructurarea formelor convenționale de discurs. În termenii lui Ranciere, experiența estetică are un efect politic în măsura în care disrumpe maniera în care „corpurile își îndeplinesc funcțiile și destinațiile” predefinite social. Efectul estetic este unul de „diz-identificare” – de respingere a identificării cu un rol predestinat social. Acest gest avangardist este, pentru Ranciere, o formă de emancipare: „un proletar emancipat este un muncitor diz-identificat” (73). Experiența artistică, devenită artă de avangardă și experimentală, își pierde dependența de rolurile și funcțiile distribuite social. „Acest lucru înseamnă producerea unei forme de straniețate senzorială, o confruntare de elemente eterogene care provoacă o ruptură a modurilor de a vedea și, totodată, o examinare a cauzelor acestei straniețăți. Strategia critică care se instaurează include efectul estetic al rupturii senzoriale realizate în interiorul continuității schemei reprezentationale de tip cauză și efect” (74). Politica filmului reprezintă chiar o chestionare a naturii filmului ca dispozitiv reprezentational, spectacular, disociat de o relație de tip reprezentare. Filmul nu poate decât să producă noi forme de practici discursive, figurale, ale experienței unor indivizi situați la marginea „circuitului economic și traiectoriilor sociale” (82).



Noile media. Filmul.

Astăzi, imaginea și cuvântul sunt în amalgam. Ele „nu își mai respectă granițele, ci se amestecă liber în diverse media de genul publicității, jurnalismului tipărit, televiziunii, filmului și imaginii digitale (Rodovick 2001: 31-2). Desprindem scrisul din discurs și vizualul din discursiv. Prin detronarea verbalului sau scrisului ca măsură a gândirii „raționale” și a semnificației identice cu sine, critica logocentrismului ne eliberează conceptual și ne permite să considerăm vizualul o noțiune „discursivă”, dar asta numai dacă dezarmăm logica binară care formează atât ontologia vizibilului, cât și a „scrisului” ” (32).

„Filmul este o artă hibridă și nu este sigur că ar trebui definit numai ca un mediu vizual (33). El este un mediu temporal și ‘imaterial’, precum și unul spațial. Natura hibridă

9. Visul lui Adalbert și figuralul antiminimalist

a expresiei cinematografice – care combină imagini fotografice în mișcare, sunete și muzică, dar și vorbitul și scrisul – a inspirat atât apărătorii, cât și detractorii cinematografului” (34).

Citând aici tot din Rodowick: „Cinematograful nu numai că a produs imagini mecanice a căror iluzie consta în faptul că păreau eliberate de artificii tehnologice, dar a și inspirat speranța pentru o realitate liberă de medierea tehnologică” (39). „Media digitală nu este nici vizuală, nici textuală, nici muzicală, ci este doar o pură simulare”. „Calitățile hibride ale artelor cinematografice – și astăzi digitale – face evident faptul că distincția pe această bază dintre vizual și verbal a fost întotdeauna o iluzie care a permis subordonarea unei teorii materialiste a artei la una idealistă și logocentrică” (37) .



Din cauza ușurinței cu care îi permit discursivului să devină spațial și vizualului să devină discursiv, poate că artele digitale sunt artele cele mai „figurale”. Dar concomitent, ele sunt instanța cea mai radicală a visului cartezian: cele mai reușite reprezentări sunt cele mai imateriale pentru că par să elibereze mintea de corp și de lumea substanței (39). Această iluzie ține însă de proiectul ideologiei atât comuniste, cât și capitaliste care dorește să instaureze în societate un dispozitiv de supraveghere universal capabil de a scruta gândurile și intențiile subiecților.

„Epoca noastră nu mai este una a imaginilor și semnelor. Ea este definită, mai degrabă, de *simulacra* – în sensul pe care-l atribuie Deleuze termenului –: serii paradoxale în care conceptele de model și copie, Același și Unul, Identicul și Asemănătorul nu mai sunt ușor de reconciliat sau de redus cu ajutorul unor principii de unitate și de identitate de sine. În acest cadru avem nevoie să citim figuralul” (44).

Figuralul în accepția lui Rodovick se hrănește – ca o mașină textuală postmodernă – cu relicvele artei trecute pe care le transformă și le desfigurează sub forma ironiei sau a comentariului politic (49). Figuralul introduce în discurs „spațiile incommensurabile, dinamica nonlineară, complexitatea temporală și eterogenitatea, logica eliberată de principiul noncontradicției” (49). Achim, ironic, pune în scenă acest mecanism figural.

Filmul lui Achim identifică figuralul manifest în comunicarea ideologică. Compozițiile de spațiu și timp ca arhitecturi ale puterii au dimensiuni colective și sociale care ordonează și disciplinează corpurile, mișcările și comunicarea (41).

Dispozitivul propagandistic (sau de putere) aliniază corpul și ochiul (precum și deplasările corporale în spațiu) aliniind „corpul și ochiul într-un spațiu al percepției „corecte”. Rodovick notează ideea lui Krakauer conform căreia „imaginile spațiale sunt visele societății” (51). Imaginile spațializate – alinierea corp și ochi – sunt ale utopiei sau ale coșmarului deopotrivă (51). Tehnologia media controlează, definește, observă și documentează colectivitatea umană. Televizorul ideologic o face prin excelență. Achim ne aduce, ca reprezentare diegetică, pe ecran, istoria acestei utopii colectiviste și totodată, cu ajutorul intervenției figurale, deconstruiește această pretenție de control univoc. Prin intervenția filmului cadru, imaginea este reproducă, citată ironic și desfigurată. Statutul său de artefact pluridiscursiv este dezvăluit.

Critica vizualului

Filmul lui Achim nu poate fi considerat, astăzi, ca o promovare conștientă, programatică a acestor argumente, căci nu avem o altă expresie decât cea cinematică, dar suportă o lectură, o interpretare concepută în acești termeni. Totodată, prezența unui dispozitiv cultural – tehnic, de tradiție cinematografică ori de context cultural – determină sau imprimă o interpretare filmului. În același sens, „realismul” filmelor Noului Cinema Românesc, dat fiind că este produs ca o alegere conștientă a unui gen sau a unei convenții cinematografice (realismul la care făcea referință Bazin) nu se mai poate identifica cu acesta și nu poate fi citit decât la modul parodic sau ironic. Acest tip de realism non-inocent este o revizitare a trecutului sub forma ironiei postmoderne, în care alegerea unei convenții îi afișează totodată artificialitatea sau convenționalitatea.

Filmul lui Achim este o critică a vizualului ca dispozitiv mecanic de persuasiune discursivă (video, film) ce aduce în conștiința spectatorului funcția sa socială și fragilitatea presupusei sale coerențe ori a informației sale propagandistice. Filmul profilează și aduce în prim-plan și problematica fragilității corpului uman înscris în platforma expresiei audiovizuale. Filmul lui Achim aduce în atenția audienței de film problematica imaginii și cea a relației dintre imagine și subiectul uman. Ce este imaginea și ce anume din textura sa produce o anumită relație a individului cu lumea și cu ceilalți? Acest tip de discurs este pus în scenă de asemenea de o manieră radicală în cinematografia lui Pintilie, Porumboiu, Jude, Mungiu ori Puiu. Treptat, de-a lungul analizei filmelor acestei perioade, se desenează aspectele unei cinematografii post-Haneke care este, în primul rând, preocupată de natura imaginii (vizualului) și de consubstanțialitatea ei cu condiția umană. Se poate spune că există în filmul românesc o direcție de experiment cinematografic îndatorat paradigmei lui Jean-Luc Godard ori Dusan Makavejev și poate fi abordată prin filtrul figuralului așa cum e declinat el aici. Cinematografia lui Mircea Daneliuc ar fi un model.

Și pentru Călin Mihăilescu în eseu său „In the Country of Panpan” (2015), poetica Noului Cinema Românesc de film este una de tip „neo-neorealistă”. Acest gen de film neorealist este mai activ și mai critic. Acest gen, pentru care realitatea este ceva independent neschimbat de acțiunea cinematografică dezvăluie sau deconspiră artificii imaginilor media. Retorica neo-neorealistă „deconstruiește imaginile înscrise de media în mințile spectatorilor, mai ales de televiziune, și le expune pentru ceea ce sunt de fapt: spații de manipulare care au fost naturalizate ca fiind `realul`” (Mihăilescu 2015: 194). Pentru Mihăilescu, figuralul apare ca ceea ce poate numi un „pan” adică „simptomul picturii în pictură” ce aduce la suprafață o cauză de tip dorință.⁷⁸ Cu alte cuvinte, ne găsim în fața a ceea ce infectează fantasmatic întregul dispozitiv de reprezentare. Asistăm la un mecanism de contaminare în care un element inițial, un element local, tiranizează și investește cu propria sa tensiune întregul. Pentru Mihăilescu, exemplele tip sunt *Filantropica* (Nae Caranfil, 2002) și *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006).

Stigmatul istoriei

Frecvent cadre și compoziții cinematografice contemporane conțin pastişe, aluzii sau referințe la imagini cinematografice sau grafice comuniste. Un text de „adâncime” poate fi constant descoperit la o privire secundă de analiza filmică. De o anumită manieră, filmele Noului Cinema Românesc au integrat privirea celuilalt refuzat (discursul ideologic comunist și filmul corespondent) în propriul corp filmic, astfel că nu mai este nevoie de a-l indica explicit ca o

⁷⁸ Analiza lui Călin Mihăilescu utilizează aparatul conceptual al criticului de artă Didi Huberman.

instanță exterioară. El este consubstanțial filmului Noului Cinema și nu mai are nevoie de o instituție exterioară de impunere. Tipul de privire al filmului comunist „bântuie” stilistica Noului Cinema, nu imediat recongnoscibil și conștient perceptual spectatorului (dar undeva constant familiară). Fascinația de festival exercitată de filmele Noului Cinema Românesc ține și de faptul că sunt filme de factură comunistă sub o deghizare. Ele sunt filme ce prelungesc stilistic poetica realismului socialist, deși au narațiuni / fabule care ar fi fost cenzurate de autoritățile comuniste dedicate administrației culturale. Ele aduc la suprafață inconștientul și dorințele refulate comuniste. Acest inconștient controlează modul de filmare – construalul cinematografic – și imprimă un regim scopic noncenzurat asupra aparentului mod de emancipare cinematică.⁷⁹

Să explicităm cu ajutorul exemplelor ideile expuse aici de o manieră puțin aluziv opacă. Pe de o parte avem forța prezenței obiectelor diegetice din decorul socialismului românesc. Filmul este o artă ce constant trăiește alternanța dintre forța obiectului recunoscut în imagine – prezența în minte a obiectului vizualizat – și manipularea discursivă a montajului ce ține de construcțiile de tip textual. Frecvent dramele filmelor din Noul Cinema Românesc au loc în decorul comunist sau pun în prim-plan personaje autoritare, de putere, generate de sistemul totalitar. Comisarul din *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) vine din această paradigmă. Bebe din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) vine din această lume. Mama din *Felicia, înainte de toate / Felicia, first of all* (Răzvan Rădulescu, 2009) respectă modelul nomenclurii îmburghezite. Tindem să simplificăm lucrurile la interpretarea filmelor Noului Cinema și vedem deseori, schematic, în termeni de alb și negru. Flo din *Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (Lucian Pintilie, 2003) este și un personaj al anilor '80. El este bișnițarul ori speculantul care apare în serial filmelor BD. Conflictul dintre colonelul și speculantul filmului lui Pintilie este doar un episod. Cei doi sunt generați de comunismul românesc. Pentru Daneliuc, în *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993), ceea ce se petrece acum e doar o continuare. Personajele sunt aceleași, doar raportul de forțe s-a schimbat. Bișnițarul devine astfel, interlopul din *Marfa și banii / Stuff and Dough* (Cristi Puiu, 2001).

Spectatorul citește prezența obiectului care-i evocă un întreg sistem descriptiv precum și afectele asociate indiferent de o ulterioară recalificare discursivă. Obiectul filmat, se poate spune, ține de ordinea Realului (definit aici ca figural) și el se uită la noi, ne supraveghează și ne impresionează (așa cum pelicula fotografică sau filmică e impresionată de modelul pe care îl reproduce). Imaginea se uită către spectator. Spectatorul e controlat de o privire a obiectului aflat pe o altă scenă și care funcționează ca o fantasmă ce modelează inconștient spectatorul. Obiectele și decorurile comuniste (inclusiv scenotopul bucătăriei) funcționează pentru spectatorul de azi ca urme ale puterii comuniste de atunci; ca o privire din trecut ce ne controlează afectele de azi și ne fascinează. *Bacalaureat / Graduation* (Cristian Mungiu, 2016) este o extinsă explorare a acestui fond inconștient definit aici ca figural sau ca privirea obiectului; ceea ce te privește din trecut (în sensul în care îți aruncă o privire și, totodată, te angajează). Numeroasele compoziții care reiau ca citat filmele perioadei ante 1990 stau mărturie. În *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016), privirea supraveghetoare din scena de dincolo care face ca ficțiunea să fie posibil de vizualizat spectatorului este o altă manifestare a acestei priviri de dincolo. Camera de filmat și starea scopică a filmului se confundă / fuzionează cu această privire impersonală a obiectului născut dintr-un fond inconștient de putere. Dacă în regimul totalitar supraveghetorul putea fi încă identificat, el astăzi e încastrat, naturalizat și consubstanțial personajelor și condiție de existență a diegezei înseși. Metaforic exprimat, camera de filmat e contopită în privirea tatălui defunct care face posibilă existența pe ecran a ființelor ficționale. Lumea de astăzi, alegoric, este născută și dependentă de regimul comunist.

⁷⁹ Pentru o explicație a termenului de „Privire” (*the gaze*) identificat cu cel de „Real” în termenii filozofiei lui Michel Foucault, psihanalizei textuale a lui Lacan și ai analizelor cinematografice ale lui Slavoj Žižek, vezi Elsaesser (2009: 102-107).

Pe de altă parte, ideea „feliei de viață” ține de poetica realismului socialist (care nu presupunea, de altfel, eroizarea schematică). *Amintiri din epoca de aur / Tales from the Golden Age* (Cristian Mungiu, 2009) putea să fie un film din anii '80. De altfel, istoriile au fost relatate în presa revistei armatei chiar dacă la rubrica „nu așa!”, sau circulau ca legende urbane. Emisiunea *Reflector* era atractivă publicului nu pentru mesajul explicit educațional, ci pentru fascinația exercitată de conținutul dramatic (hoții, crime, pasiuni, conflicte, înșelăciuni). În ceea ce privește filmul citat, construalul cinematografic nu are nimic deosebit de stilistica unui film din anii '70-'80. Dintr-o perspectivă de istorie culturală e paradoxal că societatea care s-a distanțat de comunism pentru a adopta formula capitalistă nu a adoptat și stilistica filmului vestic Hollywood. Dimpotrivă, ea a explorat în continuare posibilitățile anunțate și neconsumate pe deplin de realismul socialist. Absența tipului de filmare în stilul continuității hollywoodiene este un indice de opțiune mentală.

Din lectura filmelor postdecembriste par să se desprindă două teme care susțin drama istoriilor ficționale. O axă ar putea fi definită de prezența unui fond al Răului, adică ceea ce face frică și produce teroarea. Această dorință de moarte caracteristică fricii cotidiene sub regimul comunist este pregnantă în filmul lui Achim, dar apare și în aspectul de film horror din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* al lui Mungiu. Aceste filme de epocă ecranizează acest fond afectiv constant figurabil ca acel ceva amenințător constant trăit sub regimul comunist. În filmele care nu utilizează o ecranizare „istorică”, ci au loc în cadrul contemporaneității, Răul revine fie ca interior (Radu Jude, Cristi Puiu) fie ca exterior instituțional (Cristi Puiu). Se poate spune că acest Rău nu are un chip anume, ci se manifestă sub aspectele indirecte de genul glumei și derâderii constante în fața tragicului.

O secundă direcție este cea a figurării, de asemenea indirecte, a consecinței unei injustiții originare. În această paradigmă, figura centrală este cea a tatălui decăzut, eșuat. Injustiția originară reprezintă actul de crimă din 1989 în care asasinul (identificabil printr-un proces de justiție) lipsește. Generația de după 1989 este marcată de acest dezechilibru inițial. Tatăl este absent sau decăzut, iar noua generație este lipsită de continuitatea cu părinții. O serie de filme ilustrează drama recuperării acestui clivaj și al împăcării. *Medalia de onoare* este unul dintre acestea, iar *Poziția copilului* continuă această problematică. Pentru Rodica Ieta (2015) filmele din Noul Cinema Românesc⁸⁰ se concentrează asupra „prezentului ca o traumă moștenită”, o traumă a crizei economice permanente. Sentimentul absurdului și prezența finalurilor „deschise” sunt motivate de această perspectivă asupra condiției de martori și supraviețuitori a românilor și personajelor din aceste filme. Cinematograful românesc a descris vestul ca o țară a oportunităților și ca o măsură a prosperității și valorii. Pornind de la filme ca *Occident* (Cristian Mungiu, 2002), *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009) și *Medalia de onoare/ Medal of Honor* (Călin Peter Netzer, 2010), Ieta descoperă că dincolo de intriga conflictului dintre generații moștenit din trecutul comunist apare propunerea că mitul vestului (promisiunea prosperității și a unei vieți mai bune) este astăzi ceva ce ține, din nou, de trecut și are nevoie de o perspectivă critică, de o revizuire. Pentru Ieta, în aceste filme, viața apare ca o „tragedie lipsită de tragism, ca o ghicitoare morală lipsită de sensul moral conclusiv sau de un țel” (200). Pentru Ieta:

„În absența unui reper moral viața capătă o responsabilitate bazată pe instinct, o alegere deghizată: oamenii se amestecă cu o viață proiectată / imaginată, se aruncă în ea cu mâna goală și obțin o victorie care poate fi la fel de bine numită și înfrângere” (Ieta 2015:206).

⁸⁰ Filmele la care face referință Ieta sunt *Occident*, *Francesca*, *Medalia de onoare*, *Marfa și banii* și *Polițist, adjectiv*.

9. Visul lui Adalbert și figuralul antiminimalist

Filmul lui Achim se poate înscrie în genul *cinematografului traumei* unde trauma originală este reprezentată și re-experimentată sub semnul fragmentării și deraierii continuității narative, dramatice și cinemactice. Această deraiere ia aspectul travaliului visului.⁸¹

⁸¹ Pop vorbește, făcând referință la Sigmund Freud, de *traumarbeit* / *dreamwork* realizat de unele filme românești destinate a opera o recuperare psihică în urma suferinței generate de teroarea unei traume psihice trăite în realitatea regimului comunist (Pop 2014: 117). Cinematograful traumei reproduce structura regimului stilistic desfigurat al traumei. Acesta tratează sindromul posttraumatic prin reactivarea, re-experimentarea regimului stilistic traumatic sau prin repetiția experienței traumatice inițiale.

În loc de concluzie

Cultura violenței

Filmul european și în special cel românesc post 1989 este tentat de opoziția față de filmul narativ clasic de tip hollywoodian. Acesta pune accentul nu pe economia plăcerii spectatorului ci, ca orice cinema de avangardă ori de artă, pe „dificultatea interpretării și austeritatea intelectuală care scufundă plăcerea spectatorului sub preocuparea pentru ‘artă’, umanism și un presupus realism” (Plantinga 2009: 20). Minimalismul ține de o atitudine brechtiană în care esențială este poetica deconspirării mecanismului de iluzionare ideologică a narațiunii clasice care dorește să elimine din conștiința spectatorului faptul că asistă la o ficțiune construită de un dispozitiv de manipulare a imaginilor. Însă, pe de o parte, minimalismul întreține artefacte ideologice și, pe de altă parte, nu duce până la capăt demersul evidențierii artificiei dispozitivului cinematografic. În minimalism poziția inconfortabilă și incomodă a poziției spectatoriului este destinată a fi proiectată ca atribut al lumii ficționale imparate. Cu alte cuvinte, construalul cinematografic disforic depresiv este menit a fi atributul unei lumi ficționale deprimante. Emoțiile distanțate și atenuate evocate de construalul cinematografic sunt atribuite unei lumi distante, opace ce nu trezește empatia. În minimalism, lumea este concepută ca fiind inaccesibilă afectului. Ea nu se lasă descifrată emoțional, ci este „străină” și opacă înțelegerii afective. Așa cum am văzut, atât camera de filmat – dispozitivul de poziționare vizuală a spectatorului, – cât și personajul vagabondează într-o lume ostilă. Putem remarca și faptul că, tot așa cum această lume nu se lasă vizualizată sintetic global, tot așa ea nu provoacă înțelegerea emoțională. Emoțional atenuată, lumea ficțională provoacă stări sufletești „sărăcite” – fără intensitate și complexitate – ce acoperă monoton secvențe întregi ale filmului. Diversitatea scripturilor emoționale este absentă.⁸² Minimalismul, din această perspectivă, e de înțeles ca o sărăcire a nuanțelor emoționale în profitul unei stări sufletești distante sau, sinestezic vorbind, cenușii.⁸³ Emoțiile sunt și maniere

⁸² O paletă întreagă de emoții este asociată unor „scenarii paradigmă”. Anumite emoții sunt asociate unor tipuri și secvențe de evenimente tip. Copiii învață să vorbească despre emoții în termenii unor povestiri asociate. În culturile literate, scenariile paradigmă pentru tipuri de emoții sunt suplimentate de narațiunile literare, de artă și film (Plantinga 2009: 80-1). Cultura, în acest sens, produce dispozitive narative care rafinează și dezvoltă spectrul de înțelegere emoțională pe care îl posedă consumatorii culturali. Produsele artistice au un rol cultural educativ. Narațiunile clasice hollywoodiene construiesc mai în detaliu imaginea răului / agresorului, formulează mai pe înțelesul tuturor natura amenințării exercitate de acesta și ilustrează mai clar reacția de apărare adecvată. Plantinga menționează reacțiile emoționale de mimare și simulare care au loc în experiența cu un altul care se află într-o situație critică. În fața unei persoane aflate în suferință, martorul are o reacție afectivă de anxietate și nesiguranță (Plantinga 2009: 124).

⁸³ Filmul Noului Cinema Românesc nu renunță la personaj și, astfel, nu poate evita angajamentul emoțional pe care îl întreține spectatorul cu protagonistul. Personajele sunt ambigue și evită sistematic semnele ce i-ar permite spectatorului simpatia cu starea în care s-ar afla acesta, dar spectatorul tot păstrează un raport de angajament afectiv cu situația de viață a personajului cinematografic. Dată fiind pauperitatea emoțională și morală a personajelor din Noul Cinema Românesc, spectatorul nu poate evita o poziție de antipatie sau, minimal, de îndepărtare disforică față de protagonist: antipatie, indiferență sau sentimente amestecate. Cu alte cuvinte, a face un film experimental în care domeniul emoțiilor nu este exploatat este o formulă, dar a face un film narativ ce utilizează domeniul emoțional al filmului, însă îi

de a cataloga situațiile, de a le înțelege și de a reacționa „corect” la natura situației ce produce emoția. Filmul narativ explicitează prin exagerare răspunsul corect la un anume tip de situație și are astfel virtuți cultural educative. Filmul de artă ambiguizează tipul de emoție solicitată și face dificilă categorizarea situației ficționale. În consecință, spectatorul nu știe prea bine cum să clasifice evenimentele și situațiile ficționale și are dificultăți în a se decide asupra unei reacții corespondente. Cu alte cuvinte, are dificultăți în a interpreta lumea ficțională. Deși filmul de artă de tip minimalist este frecvent evaluat ca fiind mai critic la adresa realităților sociale față de filmul narativ clasic, totuși el nu îi oferă spectatorului suficiente indicații cu ajutorul cărora ar putea evalua situațiile similare din lumea naturală.⁸⁴ Spectatorul, din păcate, poate să nu raționalizeze moral (să tragă învățăminte etice) și poate doar să perceapă „literal” evenimentele inumane de pe ecran. El poate accepta istoria filmică ca pe un dat „realist” (un fel de documentar al ficțiunii) la care doar asistă și nu va face efortul unei reflecții morale, dat fiind că filmul nu-i oferă un ghid de judecată asupra evenimentelor reprezentate cinematografic.⁸⁵ Filmele de acest gen sunt dificil de prelucrat de către spectator care e nevoit, pe baza unui set extrem de redus și ambiguu de indici, să înțeleagă că el însuși este capabil de a produce și perpetua Răul și că inumanitatea este un dat mult prea uman. În urma unei asemenea constatări, spectatorul ar fi încurajat să adopte o poziție etică angajată.

Privind lucrurile dintr-o altă perspectivă, tocmai această dificultate interpretativă a atras critica de festival. Structura umanității din ficțiunile Noului Cinema și din subcategoria minimalistă e produsul unei viziuni. Pleiada personajelor acestui cinema pune în scenă o filozofie despre condiția umană, despre ceea ce înseamnă umanitatea. Personajele sunt străine unele altora. Între ele primează neînțelegerea și nu interrelaționarea bazată pe *eros* ori *agape*, pe empatie și comuniune între egali. Ele nu au – pentru interlocutorul diegetic și pentru spectator – un conținut psihic ușor de înțeles și de empatizat. Ei dețin un abis psihic greu de sondat și sunt rezultatul unei diferențe radicale. Personajele nu sunt fondate pe ideea că *celălalt* este un om ca și mine. Ei sunt străini de accepția comună a umanului (grijă, solidaritate, înțelegere, compasiune, prietenie, fidelitate, responsabilitate, toleranță). În spatele imaginii de pe ecran, nu există un conținut uman autentic bazat pe ideea de umanitate. Personajele au un caracter spectral, de aparență, în spatele căreia nu se află nimic ce ar ține de definiția umanității îndreptate către celălalt, umanitatea compasiunii. În fapt, viziunea asupra umanității susținută

provoacă spectatorului sentimente de rejecție (de nonangajament empatic cu soarta personajului) duce la o evidentă retorică de îndepărtare a publicului care nu poate fi acuzat de incultură, ci doar de faptul că nu se simte atras de explorarea emoțiilor negative și a aspectelor întunecate ale umanității. Pentru o explicitare a raportului emoțional la cinema, vezi Plantinga (2009).

⁸⁴ Pentru William Brown (2013), violența de pe ecran și construelele cinematografice ce pot fi numite „crude” nu încurajează spectatorii la o atitudine de divertisment, ci îi încurajează să adopte o poziție morală și să înțeleagă potențialul uman ce comite acte de cruzime. O asemenea poziționare ne încurajează să urmărim conștient un cod etic și să fim responsabili pentru actele comise. Așa cum afirmă el, „vedem filme nu pentru a urmări voajeristic pe ceilalți, ci pentru a învăța ceea ce am putea noi înșine deveni” (2013: 25). Ceea ce nu spune Brown este că spectatorul poate adopta și o poziție pasiv indiferentă și, astfel, poate *accepta* ororile inumanității.

⁸⁵ În acest sens, un demers realist-bazinian intră în criză atunci când vorbim de extrema violență reprezentată filmic. În absența unor indici de lectură, riscul este de a provoca o atitudine de receptare pasiv nereflectivă spectatorului în fața unui spectacol repulsiv. Dar, totodată, tehnica baziniană aplicată unui subiect violent extrem expus și detaliat provoacă repulsie și poate fi un indice auctorial de punere în gardă sau, altfel spus, poate reprezenta un consemn pentru o lectură distanțată, moralizantă. Astfel, în acest caz, realismul bazinian ar fi un construal specific construit pentru a ne îndepărta de plăcerea consumului imaginilor violenței. Datorită sentimentului de repulsie provocat de conținutul diegetic, spectatorul poate fi conștient de caracterul de mediu de reprezentare al suportului filmic și ar răspunde pozitiv la invitația unei reflecții etice. Paradoxal, tocmai expunerea realist-baziniană ar fi, în aceste condiții, indicele artificialității filmului necesar pentru a adopta o atitudine reflectiv angajată și nu una pasiv cinică pentru care „lumea este incurabil inumană”. Pentru Brown, filmarea realistă – plan-secvență cu o cameră imobilă a scenei violenței – este deliberat „perversă” (2013: 32). Pentru mine, acest mecanism ține de *disonanța cognitivă*” (Deaca 2013: 271-286).

de Noul Cinema Românesc înglobează ideea că natura umană, „umanistă”, este o utopie ideologică. Pentru filozofia Noului Cinema, umanul este o entitate incomprehensibilă bazată pe o diferență și o alteritate radicale. *Celălalt* este un inuman insondabil. Realitatea și psihologia celui alt nu pot fi cuprinse de camera de filmat. Pentru această filozofie, absența unui plan de înțelegere / cuprindere sintetic și global nu este un defect al imperfecțiunii artei cinematografice, ci – mesajul este clar – este imposibil a-l înțelege pe celălalt dat fiind că esența lui este chiar abisul diferenței. Cu alte cuvinte, refuzul convențiilor cinematografice de inteligibilitate ale filmului narativ hollywoodian nu este de citit atât ca un refuz al filmului „comercial”, cât ca adoptarea unui regim stilistic formal adaptat unui conținut de semnificație. Unui conținut opac înțelegerii îi corespunde un filtru cinematografic distorsionat. Ca alteritate, diferența constitutivă a celui alt este *figuralul*. Figuralul, polimorf, apare la Achim, dar e prezent în comportamentul familiei lui Marius din *Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family* (Radu Jude, 2012), al medicilor și vecinilor din *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005), în comportamentul polițistului din *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) ori cel al asasinului psihopat din *Aurora* (Cristi Puiu, 2010) sau din *Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (Lucian Pintilie, 2003). El are aspectul răului banal și cotidian din *Marfa și banii / Stuff and Dough* (Cristi Puiu, 2001), al dublului asasin din *Un etaj mai jos / One Floor Below* (Radu Muntean, 2015) sau a șoferului pervers din *Poziția copilului / Child's Pose* (Calin Peter Netzer, 2009). Alteori el ia chipul fiului alterat din *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent / Cigarettes and Coffee* (Cristi Puiu, 2004).

Ei sunt, de asemenea, produsul unui regim comunist care a reușit să producă o alterare morală a individului. Supraviețuitorii holocaustului comunist nu sunt mai buni datorită faptului că au asistat la o asemenea catastrofă, ci dimpotrivă sunt degradați etic. Alteori – cum ar fi în *Aferim* (Radu Jude, 2014) – natura umană este alterată prin definiție, fără să sufere efecte din partea vreunei epoci istorice sau regim politic (Evul Mediu, comunism, capitalism). Protagonistul sau *celălalt* au o natură profund coruptă, ceea ce face comunicarea imposibilă. Filmul, personajele din vecinătatea sa și spectatorul nu au acces la vreun conținut psihic interior acestuia, vreun POV și nu au instrumentele pentru a se pune în situația acestuia și a empatiza. Atunci când filmul ne oferă planuri ilustrative pentru punctul lor de vedere (Pișcoci), constatăm că privirea lor este oarbă. Obiectul la care privesc este opac semnificației. Astfel nu există diferență între public și privat. Cele două domenii sunt similare. Personajele nu au o mască ce ar îndeplini un rol social destinat unui tip de comportament în spațiul public (să spunem în sufragerie) și și-ar dezvălui adevărata psihologie și comportament în spațiul privat (să spunem în bucătărie). Comportamentul de bucătărie este unica strategie relațională pe care o cunosc personajele. Bucătăria este unica scenă socială, unica *agora* a relațiilor intersubiective. Scena cinei din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) nu s-ar fi schimbat dacă ar fi avut loc în decorul bucătăriei. În *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) nu există diferență de postură corporală între birou și bucătărie. La Daneliuc, în *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993), distincția dintre privat (toaleta, bucătăria, dormitorul, apartamentul) și public (strada, sala de cinema, biroul) e inexistentă. Umanitatea aglomerată în apartamentul lui Potop contaminează viral spațiul social care este hipertrofia promiscuității. Comportamentul social ritualizat al primirii oaspeților, al primei întâlniri, ai recepției străinului din filmul hollywoodian este absent, dat fiind că lumea ficțiunii Noului Val nu cunoaște așa ceva. Figura stilistică rezultată din diferența unui comportament social și ceea ce știe spectatorul că gândește în mod real personajul, este absentă din Noul Cinema.

Pentru că drumul comunicării bazate pe înțelegere este blocat, personajele interrelaționează prin explozia violenței la adresa celui alt. *Celălalt* este o entitate inumană și o manifestare a răului. Violența este puntea intersubiectivă prin care partenerii dialogului se „ating”. În aceste ficțiuni exercițiul violenței naște și ordinea socială. Ordinea socială se bazează

astfel nu pe un joc între egali – bazat pe utopia ideologiei egalitariste – ci pe relația ierarhică dintre victimă și agresor.⁸⁶

Două imagini alese din 4,3,2 ne vor ajuta să dezvoltăm câteva idei privitoare la construcția sinelui din câteva filme comentate aici. Imaginile au apărut deja în acest studiu. Ele sunt două cadre extrase din planul de final al filmului.



Analiza pornește de la observațiile lui Steve Jones dintr-un articol din 2011 referitor la construcția sinelui în filmele *horror*, „The Pure Moment of Murder: The Symbolic Function of Bodily Interactions in Horror Films”. Teza lui Jones, simplu expusă, apără ideea că, pentru a avea o identitate, individul are nevoie și, simultan, îl repudiază pe *celălalt* (2011: 96). Pe de o parte, identitatea de sine este construită prin opoziție, refuzul, excluderea și diferența stabilită între sine și celălalt (sunt ceea ce celălalt nu este). Pe de altă parte, corpul propriu reprezintă o unitate conceptuală și un container al integrității sinelui. Dar relația sinelui cu lumea și ceilalți este limitată la câmpul personal al experienței corporalizate. Corpul este o barieră care definește sinele ca întreg și separat de ceilalți. Această izolare în containerul corporal duce la limitarea accesului la celălalt. Nu ne putem defini clar, dat fiind că nu avem acces la interiorul celuilalt și numai la aspectul său ambiguu exterior. Cum celălalt nu e bine definit, nu ne putem bine defini prin opoziție. Sinele și celălalt sunt interconectate și, de îndată ce, printr-un act violent îl elimini pe celălalt, îți pierzi identitatea obținută prin relația de diferență. Pentru Jones, în momentele de asasinat ale filmelor *horror*, corpul asasinului e inseparabil de victimă și consolidează identitatea, dar simultan o anulează, dat fiind că omorul îl elimină din sistem pe celălalt. Astfel, momentele climatice ale omorului din filmele *horror grafic excesive* (*slasher* sau *torture porn*) evidențiază „oroarea condiției umane” pentru care „celălalt e parte din sine și corpurile diferite în mod necesar îi separă pe unii de alții” (110).

Să aplicăm acest filtru în contextul scenotopului bucătăriei și al consumului alimentar – relația de tip *agape* instaurată între partenerii de dialog la masă. Scena finală din 4,3,2 nu are loc în decorul bucătăriei, dar este paradigmatică pentru un tipic raport de intersubiectivități la masa din bucătărie. Cu alte cuvinte, scenotopul bucătăriei este prezent aici – ca și în întâlnirea tatălui cu fiul din *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent / Cigarettes and Coffee* (Cristi Puiu, 2004) – cu

⁸⁶ Antropologul Vintilă Mihăilescu face o analiză pertinentă a noțiunii de ospitalitate ce presupune o relație de construcție a identității prin raportare la celălalt, străinul în „Mituri false sau false demitificări?” (Mihăilescu 2015). „Ospitalitatea (care a dat *oaspete*, *ospăț*, (*h*)*ospiciu*, (*ho*)*spital* etc.) și ostilitatea (care a dat *ostatic* sau *oaste*) sunt cele două fețe ale unui Janus, care privea străinul și-i cântărea soarta: oaspete sau ostatec? [...] A *omeni*, adică a-l transforma pe Celălalt în Om ca și tine și a-l trata „omenește” – angajându-l însă și pe celălalt, prin legile nescrise ale reciprocității, să procedeze la fel. A-l „omeni” pe celălalt, pe străin, pe călător este un ritual străvechi și general, pe care l-am practicat și noi cu mult înainte de a afla că suntem români, dar nu pentru că „poporul” nostru ar fi fost așa, bun și prietenos din fire, ci pentru că așa era *rânduit*.” Vedem aici ambivalența relației cu celălalt care este, pe de o parte, ostilitate și pe de altă parte, acceptare și includere (ceea ce am numit aici *agape*). Citând din nou din același articol, „Conflictul se încheie și urmează un mare ospăț. Un *ospăț*, care e legat de *oaspete*, nu un zaiafet de cheflii. Și aceasta deoarece pretutindeni în lume împărtășirea hranei este însuși mesajul ospitalității, al acceptării celuilalt ca membru al propriei comunități, al unei apartenențe dobândite.” Vezi și articolul „Noul Val sau despre ieșirea din tranșee” (2015b) în care Mihăilescu remarcă faptul că societatea românească practică agresiunea ca mod de viață.

o parte din trăsăturile sale definitorii, cu excepția decorului tipic.⁸⁷ Între partenerii de comunicare la masă se instaurează un schimb. Acesta, în mod tipic, ia forma dialogului. Simbolic însă, consumul alimentelor reprezintă o formă de comunicare a intersubiectivității. Alimentul consumat este un substitut simbolic al corpului celuilalt.⁸⁸ Tot așa cum corpul cristic este echivalat cu alimentul consumat ceremonial în timpul euharistiei, moment de împărțășanie sau de *agape* cu pâine și vin a credincioșilor. În acest ritual, cuminecătura reprezintă împărțășirea credincioșilor cu trupul și sângele lui Hristos sub forma pâinii și a vinului. În tradiția arhaică, Cronos devorează corpurile progeniturilor sale. Relația la masa *agapei* este ambivalentă. Ea este o relație de comuniune și dialog pozitiv valorizată, dar și un raport nefast de tensiune urmată de o înglobare, acaparare și înghițire a celuilalt. Contactul corporal este manifestat ca o formă de interacțiune exercitată prin controlul și contopirea cu corpul celuilalt, cu anularea diferenței. Consumul alimentar al substitutului simbolic al celuilalt în dialogul de la masă este o instanță a relației de supraviețuire / eliminare a celuilalt din biologie. Celular se numește fagocitare. În regnul animal este o relație ce definește dialogul consumerist dintre predator și victimă. Oamenii au moștenit acest mod arhaic de relaționare corporal identitară și, cu timpul, l-au sublimat în substitutul simbolic al mâncării și în schimbul de cuvinte. Cu alte cuvinte, nu se mai consumă literal unii pe alții și poartă dialoguri verbale. Atunci când partenerii de masă consumă în mod egal și reciproc substitutul simbolic al celuilalt, cele două acte de violență sunt anulate prin reciprocitate. Atunci când doar unul consumă, raportul dintre predator și victimă este accentuat. În loc să avem o *agape*, o comuniune de violențe anulate prin reciprocitate și substituție simbolică, avem o relație dezechilibrată ce induce o injustiție, o nedreptate celuilalt. În cazul comuniunii, cei doi parteneri de dialog își transferă identitatea unul altuia și astfel, paradoxul identitar identificat de Jones este anulat, căci este operat simultan de doi agenți. Oroarea ia naștere atunci când sinele se consolidează prin fagocitarea celuilalt și se anulează prin excluderea lui.

În filmul scurt al lui Cristi Puiu, consumul nesățios al tânărului și refuzul alimentului de către tată manifestă o versiune degradată, parodică a motivului mitologic al lui Cronos. Cronos este tatăl care-și consumă progeniturile așa cum timpul consumă entitățile care populează lumea. În filmul lui Puiu, exponentul timpului nou este cel care consumă trupul tatălui. Timpul este inversat într-o versiune escatologică a lumii. Fiul se afirmă ca identitate consumând și excluzând trupul tatălui. Fiul își anulează elementul care-i permite diferența și identitatea de sistem, dar, din aceeași mișcare, se încorporează ca manifestare a trupului tatălui fagocitat simbolic pentru, evident, a căpăta o identitate. Corpul fiului asasin, din momentul consumului, consolidează și anulează identitatea. Corpul său e inseparabil de victimă (consolidează o identitate corporală înghițită) și, prin eliminarea corpului față de care se definește ca sine diferențiat, își anulează identitatea. Cu alte cuvinte, *celălalt* (aici la Puiu, tatăl) simultan afirmă și elimină identitatea sinelui. Ambivalența dintre consum / afirmare vs. eliminare / excludere este evidentă în *Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993). În apartamentul lui Potop (semn al escatologiei), scenotopul bucătăriei se manifestă atât în decorul bucătăriei casnice (loc al consumului), cât și în toaletă (loc al eliminării). Termenul „umbrelă” pentru aceste raporturi este violența.

Revenind la 4,3,2, putem interpreta raporturile dintre personaje în termenii elaborați aici. Sinele protagonistei (Otilia) se construiește prin canibalizarea celuilalt. Eu și celălalt suntem inextricabil legați prin canibalizare (consumul corpului simbolic). Canibalizarea mai construiește

⁸⁷ Scenotopul este noțiune radială. El nu este definit prin prezența necesară și suficientă a totalității elementelor sale definitorii. O instanță de bucătărie nu este judecată ca fiind o instanță a categoriei bucătăria, doar dacă posedă *toate* elementele definitorii (tip de agenți, decor, acțiunile tipice), ci este suficient ca ea să manifeste numai o parte a acestor elemente pentru a fi catalogată ca fiind o instanță particulară a categoriei.

⁸⁸ Pop vorbește, în contextul capitolului dedicat temei consumului alimentului, de faptul că Otiliei i se devorează umanitatea (2014: 140), iar dezgustul ei este potențat de privirea finală la cameră și către spațiul spectatorului. Întâlnirea scopică dintre cele două spații provoacă o reacție viscerală.

axa dintre consumator / predator vs. consumat / victimă. Astfel, Bebe este predator în măsura în care operează avortul / asasinatul și comite violul victimelor. El este și victimă a unei mame absente din cadru. Mama absentă este un fel de *Deus otiosus* aflat în spatele scenei și o trimitere la mama lui Norman Bates, asasinul din *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), filmul reper al genului *horror*. Așa cum spune Jones referindu-se la Norman, el este un „altul pentru sine și nu este responsabil” de actele sale de omor. El este un substitut al mamei care comandă omorul. De asemenea, el este asasinul aflat sub contractul oferit de Otilia. El este un asasin căruia i se oferă o sumă de bani pentru a comite în locul Otiliei omorul / sacrificiul.⁸⁹ El este o victimă a unui sistem de coerciție bazat pe remunerarea unui agent care dorește să înfăptuiască crima prin interpuși. Otilia este, de asemenea, în poziția de consumator al corpului cristic sacrificat (corpul grafic expus al cadavrului infantului avortat pentru a sublinia momentul semnificativ narativ și dramatic). Ea consumă și se identifică cu acest corp pe care îl fagocitează, dar totodată îl elimină. Ea și corpul însângerat – după o ablațiune ritualică – împart încăperea toaletei excrementale și apoi a ghelei de gunoi. Ea este o victimă a comanditarului, Găbița, a predatorului Bebe și a camerei de filmat care o urmărește ca o manifestare subiectivă a culpei și fricii generate de comiterea crimei. Ea, pentru a-și descoperi și consolida sinele, consumă corpul cristic și elimină corpul cristic care-i conferă identitate. Vedem aici un model biblic degradat, parodiat în tonurile sumbre ale genului *horror* și în nuanțele violenței. Lumea lui Mungiu este cuprinsă de escatologie. Găbița este victima unui tată anonim, al neputinței de a înfrunța situația și victima lui Bebe. Dar ea este comanditarul principal al asasinatului. Scena finală de la masa restaurantului o pune în rolul consumatorului de carne „crudă”. Cei trei protagoniști – Bebe, Otilia, Găbița – trăiesc contradicția identitară prezentată mai sus sub forma ororii, căci nu împart violența prin substitute simbolice în același timp, ci permanent decalat. Violența este operată numai de o parte în fiecare scenă. Scena finală de la restaurant profilează această injustiție. Găbița consumă corpul aliment al Otiliei. Otilia este sătulă de această poziție de victimă și s-a săturat de această situație în care fiecare își dobândește și își anulează identitatea prin violența asupra celuilalt. Cu alte cuvinte, nu mai acționează mecanismul consumului celuilalt sau omorul simbolic. Eul ei este scindat între trecutul de predator și prezentul de victimă. De o anume manieră, metaforic, ea a încorporat modelul sacrificial cristic care-i permite celuilalt, prin consum, obținerea unei identități de împrumut. Prin canibalizarea corpului cristic, ea se identifică cu victima de sacrificiu care va fonda socialul. Ea va putea, la rândul său, să se lase consumată de celălalt, Găbița, pentru a-i transfera o identitate. Desigur că prin consumul pe care îl suferă, ea se va exclude. *Hymenal* ea proiectează, prin privirea la ecran / spectator un transfer identitar către spectator. Spectatorul este – prin privirea la camera de filmat – absorbit, înghițit în caruselul identitar propus de ficțiune. Spectatorul are un rol egal cu al personajelor în ficțiunea care include și sala de cinema în care, aparent, spectatorul ar putea să fie protejat de infernul canibalistic al violenței. Spectatorul, ca privitor al filmului, este un agresor și, desigur, ca privitor de film un corp consumat de film. Relația spectatorului cu filmul are loc deseori în paradigma metaforică a consumului alimentar (acest film mi-a plăcut; m-am săturat de acest gen de filme; nu le mai înghit; o scenă dezgustătoare). Aici, metafilmic sau *hymenal*, filmul lui Mungiu ne aduce aminte de relația de consum a filmului. Spectatorul dobândește o identitate prin canibalizarea filmului și totodată anulează distincția care-i permite să fie el însuși prin diferența față de filmul care a fost consumat și epuizat la capătul experienței de o oră și ceva.

Precum în *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012), viziunea escatologică a lui Mungiu devine aici perceptibilă. Universul diegetic al lui Mungiu este o lume în care *agape* nu are loc, iar sinele se deconstruiește prin violența perpetuată și diseminată în corpul social. Înțelegerea nu e posibilă. Limita corpului epidermic nu poate fi depășită. Singura cale de a

⁸⁹ Într-o perspectivă de filozofie a culturii, se poate remarca faptul că regimul comunist a fost, prin definiție, deconstruit de relațiile de tip financiar capitalist. Regimul comunist avea un regim stilistic de repartizare a capitalului în interior (fiecăruia după nevoi și după eficiența ideologică) și avea un regim stilistic inevitabil capitalist în relațiile externe. Bebe este un produs al acestei contradicții interne a regimului. El este exponentul capitalismului subversiv din interiorul comunismului.

comunica este canibalismul paradoxal operat univoc. Agresiunea exclusivă a celuiilalt este, sinucidar, modul de operare al constituirii societății din filmele lui Mungiu. Pentru Pop personajele de genul Otilia sau Alina / Voichița sunt figuri cristice inversate și golite de semnificația simbolică, „negative ale identității cristice din fiecare om” (Pop 2014: 142). Ele manifestă o pierdere a semnificației culturale cristice și sunt doar repetiții ale unor acte lipsite de sens și lipsite de spiritualitate ori transcendență, operează doar mimetic acțiuni care manifestă „bestialitatea” „devorării emoțiilor și simțămintelor celuiilalt” (142). Părinții filmelor Noului Cinema Românesc sunt „inepti” și deautorizați, iar generația nouă – formată din entierorii lipsiți de entuziasm și patos activ – reprezintă o pleiadă de figuri cristice destituite. În această cheie, tot pentru Pop, Găbița reprezintă o anti-Fecioara Maria, o versiune degradată care naște doar un avorton mort, iar Viorel este un „crist dement”.⁹⁰ Argumentul lui Pop este susținut și de construcțiile compoziționale frecvente bazate pe figura treimii cum ar fi în *După dealuri / Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012), în studioul de televiziune din *A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006), ori la finalul din *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009).

Același tip de film *horror* bazat pe o violență arhaică apare și la Lucian Pintilie. Societatea românească a Noului Cinema, în mare, pare o societate fondată pe agresiunea canibalismului identitar. Ocuparea bucătăriei casnice a celuiilalt este forma simbolică de reprezentare a consumului celuiilalt. Regimul stilistic al filmului *horror* românesc este cel al realismului post-socialist. Violența este mascată și potențată ca factor de oroare inumană de stilistica realismului. Un interesant studiu despre violența în film semnat de Tamborini et al. (2013), „Violence Is a Many-Splintered Thing”, ne aduce în atenție elementele de identificare și evaluare a gradului de violență descrisă de un film. În primul rând, gradul de violență este judecat în funcție de gradul de realism al acțiunilor, i.e. plauzibilitatea psihologică a actului violent. Gradul de realism ține, în funcție de actualitatea personajelor, a decorului sau a acțiunii descrise, de o scală ce pornește de la știrile de televiziune, filmele mărturie documentară online, ecranizările, descrierile ficționale și fanteziile. Cu cât gestul violent este mai „inexplicabil” în termenii psihologiei comune sau nu este explicat de film, cu atât el este considerat de spectator mai violent. Un al doilea parametru de evaluare este reprezentat de grafica construalului cinematografic. Focalizarea, concentrarea pe detaliile sângeroase sau pe detaliile corpurilor tăiate ori mutilate imprimă un grad mai mare de violență resimțită de spectator. Determinantul major, însă, pentru evaluarea gradului de violență al filmelor *horror* e reprezentat de gradul de justificare al violenței. Același act violent comis de un justițiar împotriva unui răufăcător e *mai puțin violent* decât actul comis de un criminal împotriva unui justițiar sau a unui inocent. Acțiunile mai puțin justificate narativ sunt percepute ca fiind mai violente.

În *Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (Lucian Pintilie, 2003) violența agresiunii de consum are loc (așa cum am văzut în capitolul dedicat filmului) în bucătăria lui Flo. Flo canibalizează scena bucătăriei intime a colonelului pas cu pas de-a lungul filmului. Agresiunea sa e *soft*, acoperită de digresiunea excesului verbal (ce va fi transferat în excesul lingvistic din *Moartea Domnului Lăzărescu*). Colonelul înghite situația stoică. Flo se afirmă și își clamează identitatea în detrimentul victimei consumate. La final, colonelul, fără vreo justificare psihologică, într-un decor realist, va comite actul subliniat grafic de violență cu sânge. Pintilie pregătește condițiile surprizei unui plan apropiat al capului însângerat al lui Flo ucis în propria bucătărie cu un banal ciocan cotidian de bătut cuie la domiciliu. Violența e potențată de absența unei pregătiri psihice. Comportamentul colonelului este o digresiune retorică menită a masca adevărata față a personajului. Este o formă de ascundere naratorială în care spectatorul e dus într-o direcție greșită de evaluare a psihicului protagonistului. Gestul lui pare realist pentru că „viața este o suită de elemente neprevăzute”. Cadrul surpriză al detaliului sângeros potențează, de asemenea, violența scenei. Determinantul narativ esențial al acestui mix de oroare este injustificarea gestului care pare absurd. Acest amestec retoric este destinat la Pintilie a crea sentimentul ororii violenței mascate de cotidian. Banalitatea realistă a scenelor pregătitoare

⁹⁰ Vezi Pop (2014: 145-146).

subliniază tocmai caracterul ascuns al lumii din ficțiune. Ea este o lume extrem de agresivă și violentă care se ascunde în spatele unor comportamente familiale și sociale benigne. Contrastul dintre gesturile insignifiante și grafismul ori surpriza crimei îi oferă spectatorului experiența monstruoasă. În planurile finale, colonelul e așezat la masa din bucătăria proprie, lângă fereastră, și privește undeva cu privirea goală. El și-a consolidat identitatea prin încorporarea corpului celuilalt, dar a pierdut reperul necesar pentru definirea identității de sine. Oroarea pe care o contemplă este cea a condiției umane paradoxale – asemantizate – în care corpul celuilalt este un fragment din sine, dar necesar separat de limita corpului propriu.

Lăzărescu este, și el, un corp canibalizat de corpul medical. El ajunge să fie introdus în „cuptorul” scannerului pentru a i se explora interiorul. Metafora consumului cinematografic devine, în acești termeni, percutantă. Corpul victimei e inserat în cuptorul lagărului de exterminare. Cadrele în care Lăzărescu este introdus în aparatul de RMN este puntea care deschide alegoria sorții victimelor de la Auschwitz, figură emblematică pentru cultura occidentală a maximei orori. Lăzărescu, în cadrele finale, va fi „gătit” – pregătit alimentar – pentru ultimul pas mortuar de către două asistente îmbrăcate în tipicul halat de cantină muncitorească sau de laborator de cofetărie socialistă. Dispozitivul cinematografic – realizator și spectator – este o replică a acestui mecanism de violență. Filmul înghite realitatea, ca și spectatorul care consumă filmul, pentru a se identifica drept sine, dar, cu același gest, abolește posibilitatea diferențierii necesare identificării de sine. În această paradigmă, figuralul și dorința de moarte se expun experienței.

Tema a fost propusă și o serie de filme glosează în jurul ei. Escatologia elaborării sinelui social prin violența mascată se moștenește de la Pintilie ori Daneliuc, la Mungiu și Puiu. Neînțelegerea, lipsa consumului reciproc în *agape*, violența care explodează fără justificare psihologică și narativă a unor corpuri enervate de închisoarea propriului container-corp din care nu pot ieși către un contact dialogic cu celălalt, e profilată la Radu Jude în *Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family* (Radu Jude, 2012). Celălalt îmi definește identitatea, dar, dat fiind că nu pot să ies din interiorul meu epidermic barat, nu îl pot descrie cu exactitate astfel încât să am o imagine mai clară asupra lui cine sunt eu. Pot însă încerca consumul celuilalt.⁹¹

Și la Radu Jude în *Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family* (Radu Jude, 2012), concubinul soției provoacă o intruziune deranjantă în ceea ce consideră protagonistul a fi propria bucătărie. În acest spațiu, Marius deține un harem feminin: mama, soția și fiica. Și aici, dacă înțelegere nu există – personajul e exclus de la masa noului cuplu familial, – atunci dialogul va fi purtat prin înfruntarea corporală în urma căreia eroul va fi rănit. Și în *Un etaj mai jos / One Floor Below* (Radu Muntean, 2015), celălalt ocupă locul de consum de la masa bucătăriei personajului și în cele din urmă dialogul se va rezuma la agresiunea fizică. Și în *Illegitim / Illegitimate* (Adrian Sitaru, 2016), comunicarea dintre tată și fiu se convertește, în lipsă de argumente, în pugilismul dialogal. În aceste filme, celălalt are o natură profund alterată, coruptă, ceea ce face comunicarea imposibilă. Parte din sine el totuși, sub aspectul său exterior, de celălalt, nu poate fi înțeles. POV-ul lui, empatia și pusul în pantofii celuilalt sunt operații imposibile.

Viorel din *Aurora* (Cristi Puiu, 2010) este un altul pentru sine. El este un străin pentru sine. Responsabilitatea este a altuia, absent. Absentul, ca și mama lui Norman sau a lui Bebe,

⁹¹ În gramatica cognitivă dezvoltată de Ronald W. Langacker, o schemă de semnificație de bază este *ciclul de control* care poate fi descrisă ca acțiunea de control și de forță exercitată de o entitate asupra unei alteia (Langacker 2009: 130, 259). Neuroanatomistul Jaak Panksepp (1998: 309, 311 sq), lansează cu titlu de ipoteză existența unui proces neural fundamental de „auto-reprezentare” asociat cu procesele perceptuale de nivel mai înalt. Această *schemă de sine (self-schema)* aduce un input în alți analizatori senzoriali și este influențat de circuitele fundamentale emoționale. Această schemă este legată și de procesele motorii și de alte reprezentări de imagine ale corpului. Schema de sine se desfășoară sau se manifestă în coordonate stabile motorii și ghidează focalizarea atențională precum și senzitivitatea perceptuală. Ea permite stabilitatea necesară pentru „legătura” sau coerența (*binding*) caracteristică unui câmp perceptual.

adică soția care l-a părăsit și pe care spectatorul nu o va vedea în film, este „comanditarul” și responsabilul actelor. Identitatea lui este generată de o entitate absentă. De altfel, acțiunile psihopatului își pierd aspectul voluntar și devin obsesionale. Viorel nu urmărește ceva având conștiința consecințelor actelor, ci se lasă purtat de logica inerentă unor scripturi – scenarii – cotidiane repetate obsesional. El pare un automat condus de o altă instanță și nu un individ conștient. El este robotul inuman, lipsit de auto-controlul conștiinței. El este un personaj *borderline* lipsit de viziunea efectelor actelor sale asupra altor conștiințe.⁹² El este izolat de o manieră autistă în interiorul propriului ego, fără acces la ceilalți. El nu se poate pune „în pielea” celuilalt. Atât el, cât și celălalt, sunt un abis. Celălalt nu este perceput de Viorel ca fiind altcineva, un semen față de care identitatea proprie se poate elabora, ci este înțeles doar ca un obiect asimilabil cu obiectul banal din apartament.

Orientat obsesiv către sine și patologic de suspicios, Viorel încheie comunicarea prin referința constantă la sine. El este personajul *borderline* la care făcea referință Julia Kristeva (1980: 60). El este în exterior un neputincios (erotic) și în interior e locuit de structura imposibilă a abjectului. El caută „identificările reparatorii ale narcisismului, identificări pe care subiectul le trăiește ca fiind lipsite de sens, ‘goale’, ‘nule’, devitalizate, marionete. Un castel gol bântuit de fantome amenințătoare [...]” (60). Limbajul său este „abstract, format din stereotipe care par cultivate: el caută precizia, orientarea către sine, înțelegerea meticuloasă, ce evocă discursul obsesional” (60). Citând din replicile de final ale protagonistului în fața anchetatorilor, putem remarca refuzul comunicării cu vreo instituție de limbaj colectivă: „eu, *personal*, cred că justiția nu are acces la nivelul de complexitate al relației pe care am avut-o eu cu soția mea”. Acest eu este definit excesiv riguros – aproape în forma unei suite de titluri: „referent de specialitate, inginer metalurg la uzina de utilaj greu pentru industria chimică și petro-chimică din București”. „Pentru pacientul *borderline*, nonsensul „striază semnele și sensul” cuvintelor, iar manipularea limbajului reprezintă o tentativă disperată de a se agăța de ultimele obstacole ale unui semnificant pur, părăsit de metafora paternă” (Kristeva 1980: 62).

Psihopatul nu are acces la relația de constituire a identității prin raportare la celălalt și, pentru a obține o identitate, apelează la strategia de consum corporal al celuilalt. Bucătăria este scena repulsiei create de cuțitul bucătăresei care pregătește mâncarea crudă. Gospodina și bucătăreasa domestică sunt avatarurile seducției abjectului personificat. Cuțitul de bucătărie amintește de cuțitul care ucide în scena de la duș în *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Din nou, spectrul lui Hitchcock se face simțit. Cadrul o secționează pe soacra lui Viorel ca pe un cartof crud. Ea este deja victima consumului predatorului care-și alege o nouă postură identitară: cea de gospodină. Privirea „tăioasă” a personajului e dublată în oglindă de privirea camerei de filmat care o decapitează pe soacră. Ca în orice film cu un tipic *serial killer*, psihopatul adoptă masca victimei. În filmele mai grafic explicite, ca *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), asasinul își jupoaie victimele pentru a se „îmbrăca” cu pielea lor sau în *The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning* (Jonathan Liebesman, 2006), asasinul îi eviscerează fața victimei pentru a o purta ca mască de predator. Viorel este de asemenea victima unui absent și va căuta plinul corporal-identitar al celuilalt, dar de o manieră cinematografică mai perversă datorită utilizării litotei grafice.

⁹² Am etichetat starea în care se află personajul în capitolul dedicat Aurorei, *Catatonie nesemnificativă* (Deaca 2013: 281-282).



Privirea psihopatului instrumentează decuparea corpului femeii pe care o proiectează în off-cadru. Mimetic, Viorel copiază cu privirea – ca și cadrul cinematografic – actul de decupare a cartofului de către o gospodină devenită repulsivă prin banalitate. Instrumentul cotidian și util al bucătăriei este, în *thriller*, instrumentul omorului. Bucătăria este locul unde predatorul se întâlnește cu prada. Bucătăria este scena primitivă a junglei unde se petrece actul primordial de consum corporal.

În *Film pentru prieteni / A Film for Friends* (Radu Jude, 2011), protagonistul anonim e, în continuarea din *Aurora*, victimă și agresor. El e cineastul care poziționează camera și regizează scena și actorul care, situat în fața camerei va personifica drama. El construiește o lume în care, pentru a dobândi o identitate, personajul din fața camerei de filmat se autofagocitează sau, corporal, se mutilează cu ajutorul pistolului destinat a-l omorî. Cinematografic, el elaborează un „teatru” cartezian în care sinele e format dintr-un cuplu schizoid care se autocontemplă. Corporal, el respinge „prieteni” excluși prin invectivele pe care le proferă la adresa lor și prin izolarea lor în postura de spectatori anonimi lipsiți de posibilitatea de dialog.

Într-un alt film despre identitate, Radu Jude – *Aferim* (Radu Jude, 2014) – alege programatic situarea intrigii în Evul Mediu românesc și optează pentru stilistica western (cu intertext românesc) pentru a explica fondul arhaic de brutalitate, incultură și primitivism al societății ficționale „românești”. El indică astfel că datele cadrului mental românesc sunt anistorice și indiferente la schimbările de regim politic. Câteva personaje își definesc identitatea prin opoziția față de celălalt, alogenul incomprehensibil. Călugărul se identifică paranoic cu poporul ales prin definirea străinului în culorile maleficului. Bărbatul se definește ca stăpân în raport cu feminitatea. Adultul se opune copilului sub forma ineficientelor povețe educaționale. Românul se definește în opoziție cu țiganul considerat o specie de subom. Boierul, incapabil de a media relația cu celălalt prin consumul de tip culinar, *agape*, sau prin utilizarea unor substitute corporale alimentare ori lingvistice care să medieze cultural schimbul intersubiectiv, își va dobândi identitatea („onoarea”) prin violența mutilării celuilalt.

Cristi din *Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009), consumă fără partener alimentul din bucătăria familială și se consumă singur la masă. El nu are posibilitatea *agapei* și *erosului* alimentate de echilibrul consumului împărțit. Limbajul scris e pervers distorsionat de un comandant de poliție care se impune și își cucerește ego-ul anulând identitatea celuilalt, pe care îl așază în postura de semn (în)castrat în suita de cuvinte desemantizate de dicționar.

Despre emoții și educație

În *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016) discursul filmic poziționează camera de filmat și spectatorul în rolul defunctului martor. Spectatorul are de reflectat și asumat rolul de martor tăcut la spectacolul degradat al unor progenituri incapabile de a se extrage din infernul dezmembrării corpului social. Pe de o parte, spectatorul este el însuși claustrat în poziția de martor pasiv care, deși e aflat într-o poziție intimă și deranjant de proximală de personajele dramei, e incapabil de a acționa, de a vedea mai mult sau de a avea o privire de ansamblu. Camera de filmat este o entitate condamnată a exista în lumea ficțională căreia, în contrast cu modelul cinematografic al camerei de filmat-entitate anonimă din *Russian Ark* (Alexandr Sokurov, 2002), nimeni nu-i vorbește, nimeni nu i se adresează. Condamnarea este cea a

ignorării. Toate personajele ignoră prezența unei camere care este perceptual excesiv de apropiată de corpurile lor, ca în filmele lui Alexei German (*Hard to Be a God*, 2013). Ca în *Son of Saul* (Laszlo Nemes, 2015), cadrarea are loc în plan apropiat (portret sau *close-up*) din față – pentru a reliefa expresia facială – și din spate. La Nemes, capul personajului din spate ocupă o porțiune extinsă din cadru și ascunde imaginea decorului din jurul acestuia. Ceea ce se află în planul secund al imaginii e blurat în majoritatea scenelor. Ghicim sau deslușim cu greu mai degrabă decât vedem spectacolul violenței din lagărul de concentrare. Spectatorul e invitat să simuleze stările mentale ale personajului confruntat cu teroarea lagărului. Poziția camerei și neclaritatea imaginii ne aduce simbolic pe ecran condiția morală a protagonistului. Pe de o parte, acesta este distanțat de sine. El se privește dintr-o poziție alocentrică pentru a ieși imaginar din infernul lagărului de concentrare. Starea mentală a personajului e concentrată pe sine, nu pe exterior. Totodată, el se distanțează moral de ambianța care este profilată blurat / defocalizată. Cu alte cuvinte, defocalizarea traduce pe ecran, metaforic, starea cuiva care a ales să ignore realitatea terorii din jurul său și astfel, să „închidă ochii” pentru a supraviețui. Concurent spectatorul, ca dublu sau avatar al personajului, îl privește dintr-o poziție ferită de agresiunea ambientală, dar, în funcție de indicii de „teroare” poate să aibă experiența posibilei surprize primejdioase ce ar putea interveni din exteriorul cadrului, din off-cadru (stilistica filmului *horror*). Dacă în alte filme Puiu nu utiliza defocalizarea în adâncimea câmpului vizual al imaginii, aici ea poate fi asociată unei intenții moralizatoare la adresa miopiei optice și morale a martorului care nu vede și nu intervine pentru a repara o situație de injustiție.

Să mai adăugăm că studiile despre perspectiva pe care o au oamenii față de situațiile din trecut, pe care le rememorează, au permis extragerea câtorva concluzii de natură cognitivă. Oamenii adoptă o perspectivă de participant la situația amintită atunci când au o atitudine pozitivă față de aceasta (amintirea unei petreceri) și o atitudine externă, alocentrică, față de evenimentele colorate negativ (amintirea unei scene de despărțire). De asemenea, oamenii adoptă o poziție de participant atunci când consideră că nu s-au schimbat semnificativ de la evenimentul reamintit (prima zi la biserică și faptul că mai ești încă un credincios) și una de observator extern atunci când consideră că s-au schimbat (Bergen 2012: 85). Perspectiva cinematografică în care domină stilistica accesului la stările mentale ale personajului dintr-o poziție scopică exterioară reflectă calitatea emoțională disforică a evenimentului la care participă personajul. Filmul, prin profilarea stării emoționale a unui protagonist care se distanțează de sine, care se consideră un „altul pentru sine”, îi evocă spectatorului o stare emoțională disforică.

Fabula preotului din film enunță această stare. Personajele lumii ficționale ignoră semnele prezenței unei a doua venituri cristice sau trec *pe lângă* semnele mântuirii. Lumea lui Puiu a trecut peste șansa momentului salvării care a fost ignorată și, astfel, a trecut. Lumea postapocaliptică este lumea care a pierdut momentul salvării și acum doar rătăcește pe drumul de la zi la noapte.

Proximitatea care are o doză de insuportabilitate îi indică spectatorului faptul că dispozitivul cinematografic și, metaforic, ficțiunea în care e invitat să participe îi interzic libertatea de mișcare. Poziția scopică a spectatorului este incomodă și pasiv deranjantă. Spectatorul este invitat să reflecteze la faptul că aparține și el acestei lumi ficționale, că este parte a ei și că, în măsura în care sesizează aspectul repulsiv al acestei lumi (degradarea valorică și violența), va reacționa. Cu alte cuvinte, dacă spectatorul filmului lui Cristi Puiu are sentimente de vină, rușine sau anxietate, atunci există speranța că, având experiența responsabilității eșuate, el va trece la o acțiune social reparatorie în lumea naturală.

Totuși, în contra partidă, spectatorul este invitat să adopte o detașare emoțională față de soarta personajelor și destinul protagonistului, Lary. În tradiția filmului de factură modernă (cinematograful de artă european), protagonistul e confuz și nu e animat de vreun scop clar, ci mai degrabă alunecă condus de dorințe irelevante. Și el asistă ca martor la spectacolul apartamentului. Narațiunea nu este empatică cu personajul și nici nu caută emoții pozitive. Ea este neimplicată emoțional. Personajele și replicile comice (tânărul obsedat de cultura netului) implică și ele o distanță non-empatică. Detașarea emoțională încurajează judecata (critică), dar descurajează implicarea (Plantinga 2009: 187 sq). Vedem dezgustul personajului față de aliment

sau atitudinea sa detașată față de tribulațiile și certurile familiei, dar nu suntem implicați emoțional față de vreo trăire afectivă a personajului. Așa cum și personajul este în majoritatea scenelor distanțat, ironic sau cinic față de spectacolul la care asistă, așa și spectatorul este ținut la o distanță afectivă. Doar în secvența agresiunii din stradă, unde protagonistul e captivul agresiunii verbale și fizice a unor vecini anonimi, putem spune că spectatorul are experiența violenței afișate ce-i poate provoca o reacție repulsivă congruentă cu cea a protagonistului. Înțelegem că dezgustul alimentar e o metaforă a dezgustului provocat de o realitate sociomorală, dar nu suntem puternic angrenați emoțional. Filmul nu construiește o implicare emoțională pozitivă. Singurele emoții provocate sunt cele negative. Râsul final al fraților reușiți în jurul mesei este o reacție viscerală, un râs nervos, care doar implică o distanțare față de evenimentele dramatice. Ideologia educațională a spectatorului trece prin emoție, iar persuasiunea ține, ca în retorica clasică de sorginte aristoteliciană, de manipularea afectivă a spectatorului. În acest sens, acest gen de film nu-i poate provoca o clară atitudine de schimbare de mentalitate ori de lecție morală bazate pe un sentiment de rușine sau vină.

Un tipar cinematografic se profilează. O lungă perioadă a narațiunii filmice e realizată în registrul realist. O psihologie „ascunsă”, opacă, animă personajele. Un moment de stilistică explicită a sângelui și expunerii rănii, retroactiv, va contamina și explica adevăratul subtext al psihologiei personajelor. Oroarea este subliniată de lunga plajă de expunere realistă și construcție a unui fals drum interpretativ. Lipsa de justificare a gestului va potența la rândul său oroarea și va proiecta o stare sufletească difuz tensionată și de temere, ca un flashback, asupra evenimentelor trecute. Cu cât mai puțin reparatorie, cu atât mai absurdă și inumană acțiunea. În acest sens, societatea românească a ficțiunii Noului Cinema este o comunitate primitiv-arhaică (determinată comportamental de tipare ritualice) și incultă (nu poate media relația intersubiectivă și condiția umană cu ajutorul limbajului sau prin intermediul substitutelor simbolice). Identitatea colectivă este formată de o suită de trasee dezechilibrate de violență, consum și impunere a raportului agresor vs. victimă. Indivizii care populează acest sistem sunt condamnați, aflați sub coerciția de a fi asasini rând pe rând și, din când în când, de a contempla oroarea condiției umane lipsite de sine.⁹³

Se detașează o concluzie. Conform zicalei psihologiei comune: „violența naște violență”. Oamenii sunt dispuși la *mimetism* și la regula *succesului*. Știm azi că spectatorii sunt atrași de o manieră fascinatorie la cinema și că, deși știu că sunt în fața unui film – o ficțiune care nu are repercusiuni asupra vieții lor de aici și acum – mari zone ale cortexului nu fac această distincție. Deși spectatorii știu că sunt în fața unui obiect format din sunete și din lumini, totuși plâng sau râd. Pentru o mare parte din zonele cerebrale, diferența dintre ficțiune vs. realitate nu există. Creierul uman funcționează conform principiului oglinzii („fă ceea ce vezi”) și al regulii succesului („fă ceea ce a mai dat rezultate în trecut”) (Zacks 2015). Știm că subiecții care au fost supuși unor teste audiovizuale au avut un efect de adormire (*sleeper effect*). Acest efect apare atunci când memoria informației este disociată de sursa informației. Mai simplu spus, atunci când subiecții au fost expuși unor informații neadevărate și au fost avertizați care informații au fost nocive, după o vreme, ei au uitat în ce context au receptat informația și care anume era informația falsă. Deși memoria asupra faptelor reprezentate a scăzut, efectele asupra comportamentului au crescut.

Publicul filmului violenței sesizează că a prezenta imaginea violenței și a abjectului reprezintă o provocare la reflecție socială, dar, totodată, este și o incitare la perpetuarea unui model cognitiv. Pe de altă parte, filmul este și un artefact produs de un realizator destinat unui act de comunicare cu o audiență. O lume ficțională structurată de violență este, în acest caz și produsul artistic al unui realizator care emite un enunț destinat unei audiențe. Cu alte cuvinte, între realizator și audiență are loc un act de comunicare. Dat fiind că imaginea propusă contemplării / înțelegerii spectatorului nu are o zonă textuală de comentariu asupra ficțiunii, ci

⁹³ Studiul lui Mihai Fulger (2011) dedicat violenței și omorului din filmele românești face o trecere în revistă detaliată a filmelor în care apare tema. El remarcă asocierea violenței cu surpriza și absența motivației, elementele care potențează oroarea acțiunii violente.

o lasă la latitudinea spectatorului, reprezintă un act de agresiune la adresa spectatorului. Acest tip de film îi aduce spectatorului o lume ficțională de tip „oglindă a societății” (în care e inclus și spectatorul din sală) care este receptat ca o acuzație. Realizatorul instituie, cu aceste filme, un act de comunicare acuzator și critic la adresa unei societăți în care îl include și pe spectatorul filmului. Este o formulă de comunicare paternală (spectatorul e privit de „sus”) ce se poate rezuma sub formula „uită-te cum arăți!”⁹⁴ În aceste condiții, refuzul publicului de a consuma filmul de artă al Noului Cinema Românesc și de a se îndrepta către filmul de gen, filmul „comercial” și de divertisment este un simptom al unei reacții de conservare psihică. Spectatorul nu vrea să fie culpabilizat și nici nu dorește să fie supus unui experiment mental de comunicare „subliminală” al unor modele cognitive de tip violență.

Violența reprezentată pe ecran are nevoie – pentru a fi un act moral complet – de o modulare, de un comentariu.⁹⁵ Violența produce violență prin învățarea în urma observației, crearea unor obișnuințe de comportament și prin desensitivizare la stimul. Vizionarea filmelor produce schimbări comportamentale în viață. Așa cum spune Zacks, violența provoacă reacții de aversiune, dar, ca și ardeii iuți, o expunere repetată la un stimul ridică nivelul de toleranță și o poftă pentru acest gen de stimul poate crește (Zacks 2015: 10-11). Filmul violenței ilustrate, dramatizate și narate are o natură contradictorie. Pe de o parte, el cere o atitudine reflexiv conștientă din partea spectatorului *post- factum* și, în același timp, face apel la fascinația provocată de punerea în mișcare a unui mecanism cognitiv inconștient bazat pe cele două reguli fundamentale: mimetismul și succesul. Înainte de a fi obiect de reflecție, filmul, pentru a fi vizionat sau înțeles, este o experiență mentală inconștientă, non-critică de mimetism și simulare. Cu alte cuvinte, un realizator care nu modulează îi generează spectatorului o experiență cu o puternică latură obscură, imorală și lipsită de distanța critică pe care spectatorul nu o poate controla și cenzura și, în același timp, se eschivează de la responsabilitatea implicată de latura instructiv educațională a producției artefactelor culturale.

Epilog

În acest peisaj cinematografic, scenotopul bucătăriei pune în evidență modelul cultural caracteristic unui univers de mentalitate dat și oferă un cadru în care se poate desfășura drama morală și socială personificată cu ajutorul membrilor familiei. În cadrul bucătăriei, cheia de boltă a construcției arhitecturale a spațiului urban alienant al postcomunismului, filmul poate dezvolta narativ dilemele morale ale antieroului, criza tatălui sacrificat în ciclul evoluției și acțiunea reparatorie a mamei domestice. Aici regizorii pot introduce ironia și parodia clișeeilor sociale și textuale care definesc tradiția unui cinematograf național. Realismul, conceput sub forma personajelor tipice angajate în situații de acțiune sau în decoruri tipice, permite de o manieră echivocă și o lectură alegorică a discursului. Acest gen de realism schematic și tipic încurajează alegoria. El este o subcategorie a filmului de tip socialist. Ca atare, filmul realist minimalist ce susține schematicitatea diegezei și conținutului este o subcategorie a filmului

⁹⁴ Ceea ce a provocat observația lui Andrei Gorzo în cronica filmului (Gorzo 2016), în care remarcă poziția afișat distantă a realizatorului: „E clar că filmul are ambiții mai mari; sunt evidente pretențiile de a i se acorda importanță. Titlul, prin arbitraritatea sa sfidătoare, e ca o proclamare a dreptului la idiosincrasie auctorială [...], posibil iz de autocomplezență din partea lui Puiu, de “clasicizare” a sa, în sensul de instalare confortabilă, magisterială, într-un fel de a vedea lumea. Prea confortabilă” (2-4).

⁹⁵ Ceea ce numesc aici comentariu sau modulare nu este nevoie să fie un mesaj explicit, ci poate fi reprezentat cinematografic cu ajutorul unor indici de alt tip: personaje, valorizare dramatică, elaborarea construalului cinematografic. Aceste elemente însă nu intră în cadrul studiului prezent.

socialist cu o vocație educativă.⁹⁶ Realismul, alegoria și lipsa comentariului auctorial – lipsa unei *coda* explicite care să-i evoce spectatorului morala poveștii – provoacă un efort educativ. Spectatorul este astfel invitat să reflecteze asupra moralei poveștii și să aibă o atitudine critică față de diegeza ficțională. Spectatorul este adus în poziția de a reflecta asupra valorilor și principiilor care motivează comportamentele personajelor atât din perioada trecută a României, cât și din contemporaneitate. Filme de gen *thriller*, ca cele realizate de Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* / *4 Months, 3 Weeks and 2 Days*, 2007, sau *După dealuri* / *Beyond the Hills*, 2012) și de Cristi Puiu (*Moartea Domnului Lăzărescu* / *The Death of Mr. Lăzărescu*, 2005 sau *Aurora*, 2010) exploatează de o manieră mai acută relația dintre camera de filmat / ecranul și lumea diegetică. Cristian Nemescu în *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007) și Călin Netzer în *Poziția copilului* / *Child's Pose* (Calin Peter Netzer, 2009), propun o radicală despărțire de paradigma cinematografică ce, pe de o parte, era dependentă de o constantă raportare la trecutul media și de realități ale României perioadei comuniste și, pe de altă parte, exploatează un stil minimalist sau, frecvent, un decor pauper. Realismul minimalist produs programatic pentru circuitul cultural al „festivalurilor” a reprezentat o tactică de succes utilizată pentru a provoca interesul criticilor de film și pentru a diferenția un cinematograf local ca un artefact exotic, un produs al „cinematografului de artă” despre o realitate stranie opusă modului dominant al narațiunilor ficționale de tipul stilului universalist Hollywood (vezi Pop 2010: 29 sq). Scopul a fost atins, iar cuplul Nemescu-Netzer abandonează stilistica minimalismului și inițiază o reapropiere a genului de montaj clasic Hollywood și a rolului protagonistului erou mult mai congruentă cu filmul narativ clasic internațional. Modelul românesc se regăsește tot în cinematografia lui Pintilie. Faptul că cei doi regizori au produs filme notabile în cheia stilului Hollywood ne dovedește faptul că opțiunea pentru un film minimalist sau realist alegoric nu ține de o necesitate materială – absența suportului financiar și a celui de logistică –, ci de o alegere de retorică cinematografică dotată cu intenție. Filmele au fost minimaliste nu pentru că nu aveau regizorii mijloacele de a face altfel. Nemescu, în special, a avut mijloacele de a face un film apropiat de stilistica unui Quentin Tarantino.

Filmul minimalist caută interpelarea deranjantă a spectatorului pentru a-l obliga să reflecteze la situații sociale și totodată caută formula de succes în peisajul festivalurilor internaționale. Nu avem însă certitudinea că acest model interpelativ duce la rezultatul scontat, adică la un public capabil de o gândire critică socială. Cu certitudine ne găsim în fața unui cinematograf matur compus din realizările unor cinești competenți. Din păcate, lungmetrajele post 1990 au o dominantă de film de artă disforic care are o vocație de educație a publicului de o eficacitate discutabilă. Emoțiile cinematografice negative aduc cu sine o stare suflească (un *mood* în engleză) neplăcută ce ține de teama consecințelor psihice pe care le poate avea o experiență de teamă asupra spectatorului.⁹⁷ Dacă, de exemplu, vom lua în considerare modelul

⁹⁶ Este de reflectat asupra faptului că filmul Noului Cinema Românesc este adeptul, în mare parte, unei concepții asupra filmului ce-l percepe ca fiind un discurs de tip informativ și comunicațional – domenii rezervate publicității instituționale, jurnalismului și mediei audiovizuale – și nu unul de tip divertisment (concepția dominantă). De altfel, dispozitivul critic în parte susține această înțelegere a ceea ce înseamnă ca o peliculă să fie film. Ignorarea concepției că filmul este divertisment și ficțiune, pentru a-l valoriza ca discurs educativ „serios” ține, prin ipoteză, de neîncrederea publicului, inclusiv al realizatorilor și criticilor, față de o media scrisă și audiovizuală coruptă de o vocație manipulatorie și nu structurată de cerința transparenței și obiectivității comunicării faptelor. În societățile democratice stabile, filmul nu simte nevoia de a ocupa un teren comunicațional ocupat de alte discursuri media. Și spectatorul occidental (construct generic) nu simte nevoia de a vedea filmul ca o fereastră transparentă asupra lumii naturale, ca un fel de docu-drama (amestec de ficțiune cu proiecție documentară), ci, mai degrabă, ca pe un construct ficțional destinat unei experiențe senzorial-emoționale. Dominant sociologic, publicul categorizează filmul în familia culturii populare. Realizatorii și instituția criticii, confrunțați cu dezertarea rolului cultural definitor pe care ar trebui să-l joace discursul „serios” și pentru a echilibra o economie simbolic-culturală, valorizează concepția opusă.

⁹⁷ Julian Hanich menționează faptul că spectatorul are o stare de teamă în fața așteptării unei confruntări cu un moment de brutalitate și oroare. El afirmă sub expresia sintetică de „deficit epistemic al ororii

textual al parabolei biblice a lui Lazăr, vom constata că în *Moartea Domnului Lăzărescu* / *The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005) el este inversat parodic și este colorat afectiv în tonul disforic al lipsei de speranță. Spectatorul înțelege acest mesaj, dar este expus unui traseu de conceptualizare indirectă și unei stări sufletești negative. Prin contrast, același model este prezent în subtextul unor filme ca *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) sau *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), dar cu valența de speranță păstrată și asociată unui puternic construal afectiv pozitiv. Parabola renașterii umanității într-un nou plan existențial este legată în filmele citate de valorile umane ale solidarității și de legătura puternic afectivă dintre membrii aceleiași familii. Tonul emoțional al acestor filme este asociat structurii alegorice a acestor filme și îi asigură spectatorului o înțelegere mai profundă a parabolei iubirii ca o condiție esențială pentru supraviețuirea umanității. Știm că emoția reprezintă un liant conceptual esențial în concepțiile pe care le avem despre noțiunile abstracte (vezi Borghi & Binkofski 2014) și aceste filme exploatează construalul emoțional pentru a capta și a ajuta spectatorul în elaborarea unei concepții de tip umanist. Mungiu, în contrast, în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* / *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) aplică asupra unei structuri conceptuale „intelectuale” un liant afectiv obținut cu ajutorul unui dispozitiv stilistic de film de gen *horror*.

Plantinga (2009) vorbește despre narațiunile distanțate față de emoțiile personajului. Modul distanțat nu încurajează spectatorul să aibă simpatie pentru protagonist și e invitat să adopte o poziție mai cinic reflectivă. Atunci când un personaj ca Lăzărescu ori polițistul Cristi se confruntă cu situații dramatice în care se află în poziția de victimă, spectatorul nu va evoca emoții de genul compasiune, tristețe și apropiere sentimentală de protagonist. Protagonistii sunt construiți astfel încât spectatorul să adopte o poziție non participatorie, emoțional detașată ce, se presupune dacă citim interviurile realizatorilor, ar încuraja astfel judecata asupra situației dramatice. În *Moartea Domnului Lăzărescu*, protagonistul nu e un înger, ci e un alcoolic delăsător, iar doctorii au aspecte simpatice, atractive. Universul „realist” e ambiguu. Dar această ambiguitate – „felie de viață” cum mai e etichetată în critica de film curentă – nu produce automat și fără efort cognitiv din partea spectatorului rezultate de judecată critică. Pe de o parte, această atitudine poate fi inclusă în paradigma intelectuală românească a neimplicării și neangajamentului explicit pentru o poziție militantă social. Ambiguitatea cultivată este o formă de autocenzură produsă de teama consecințelor pe care le poți suferi dacă emiți judecăți clare. Pe de altă parte, ea produce efecte perverse. Spectatorul e înclinat să ofere justificări morale și chiar înțelegere față de corpul medical incompetent și responsabil pentru soarta pacientului din *Lăzărescu*. Atât studenții, cât și un critic ca Andrei Gorzo sunt tentați să vadă și umanitatea vecinilor și a corpului medical sub ideea generală că *sunt și ei oameni*. Gorzo încearcă să spună că filmul nu poate fi interpretat în cheie umanistă declarată sau explicită, căci o parte din actele corpului medical din film este profesională („își fac datoria”), dar de o manieră în care „viața, atâta timp cât curge sănătos, tinde să-și vadă în primul rând de propria continuitate. Viața e pentru cei vii” (Gorzo 2012: 252). În definitiv, lectura lui Gorzo este adecvată poeziei Noului Cinema Românesc care, programatic, evită o atitudine discursivă explicit critică la adresa unei societăți bolnave și susține o atitudine contemplativă față de realitatea abjectului. În fond, criticul a citit corect mesajul filmului.

neștiute” că „potențialitatea difuză a ororii obscure și neexplicite este mai înspăimântătoare decât oroarea perceptibilă” (2014: 31 și 35-40). O serie de studii (vezi în articolul citat: Joanne Cantor și Steven Heokstra) au relevat faptul că unii spectatori au amintirea unei experiențe cinematografice neplăcute, care a avut un efect de durată asupra stării lor psihice ce s-a activat în momentele de expectativă a momentului de groază din filmul vizionat aici și acum. Cu alte cuvinte, suntem înspăimântați intuitiv și inconștient la ideea efectelor psihice negative viitoare (2014: 40). Emoțiile aversive stau la baza *emoționalității negative* ce susține o parte din estetica filmului de artă (Silvia 2007; 2009). A fost remarcat faptul că emoția negativă este, în acest gen de filme, corelată pozitiv cu alte dimensiuni pozitive, de genul *stimulării cognitive* și *atrăției pozitive* (Doicaru 2016: 110).

Spectatorul va înțelege cu efort situația dramatică dintr-o poziție absorbită, imersată în ficțiune, – însă lipsită de o deplină empatie și simpatie cu personajul –, dar nu va produce în mod necesar și un discurs critic la adresa faptelor relatate. Conținutul ficțional (contrafactual) va fi înțeles de spectator, dar cum acesta e ambiguu – nu solicită o apropiere emoțională puternică față de drama personajului, iar filmul nici nu are un epilog moralizant explicit formulat – și, fundamental, se bazează pe o tonalitate afectivă disforică (o diegeză cu situații repulsive, neplăcute: relații umane conflictuale în decoruri dezordonate și realist paupere), spectatorul nu va fi atras de formularea unei judecăți discursive. Ceea ce doresc să subliniez este faptul că acest gen de film în care nu se elaborează o simulare puternic imersivă a scopurilor, psihologiei și acțiunilor personajului (cu alte cuvinte personajul este „opac”) determină spectatorul să-și pună întrebări referitoare la intențiile naratorului (cel care manipulează montajul și camera de filmat) și să aibă sentimentul excluderii.⁹⁸ Evitarea sistematică planurilor POV (punctul de vedere al personajului) și a planurilor de dialog peste umăr – eludarea reciprocității cinemateice dintre indivizi – inhibă posibilitatea ca spectatorul să împărtășească deplin absorbit atitudinile și stările mentale ale protagoniștilor de o manieră empatică. Detașarea camerei de corpul personajului exclude privitorul *din* lumea diegetică și-l proiectează în poziția unui spectator aflat în *afara* diegezei, un „narator decorporalizat”.⁹⁹ Mai degrabă spectatorul e invitat să privească diegeza printr-un geam, printr-un dispozitiv ecran care, deși e transparent, se face simțit ca o instanță interpusă. Acest zid produce un disconfort spectatorului. Desigur că există opțiunea raționalizării și recalibrării motivației semnificative (am în față nu o realitate, ci un film-discurs despre o stare de lucruri), dar aceasta nu e cognitiv obligatorie. Spectatorul poate face efortul de recalibrare cognitivă sau nu. Strategia empatic minimalistă a filmului distanțat, nefiind un dispozitiv imersiv „puternic”, lasă mult prea multă libertate spectatorului care nu e întotdeauna dispus la a înțelege rațional termenii de judecată morală ai discursului realizatorului filmului.

A concepe o judecată cere un efort cognitiv pe care spectatorul nu e dispus să-l construiască. În cele din urmă, Noul Cinema Românesc își îndepărtează spectatorul de sala de cinema de o manieră sistematică. Nu formula stilistică minimalistă îndepărtează, ci calitatea sau textura diegezei. Situația Noului Cinema Românesc ține de paradigma absurdului de tip Urmuz, Ionescu și Caragiale. Într-o cinematografie lipsită de forța de creație / producție / distribuție, regizorii evită publicul care ar putea susține industria locală de film. Ei se adresează unei audiențe de cinefili în absența unor cinecluburi sau cinemateci. Ceea ce spun acum nu este direcționat către o scenă particulară sau un film anume, ci descrie un „aer de familie” comun corpusului de filme citat aici.

Din cinematografia românească de lung metraj lipsesc o serie de genuri, printre care comedia, deși putem constata o revenire a genului de o manieră încă timidă.¹⁰⁰ Comicul, ironia și parodia sunt forme retorice de limbaj care dezamorsează absența înțelegerii dintre partenerii de dialog. Ele introduc o distanță critică și o relativizare a dramei ororii. Prin comic, paradoxul sinelui este atenuat și o punte de comunicare se poate stabili între parteneri. Filmele narative clasice ce cultivă valențele emoționale și cu vocație de epilog explicativ sunt, cu puține excepții – cinematografia lui Nae Caranfil, Radu Mihăileanu, Stere Gulea sau Radu Gabrea – puțin dezvoltate.¹⁰¹ Publicul de film înțelege de o manieră „intelectuală” alegoria bucătăriei ca spațiu infernal al disoluției morale, căci ce alt loc mai bun pentru a indica o „lume pe dos” decât scenotopul intimității familiale? Dar el este în cele din urmă îndepărtat de sala de cinema de monomania unui singur registru stilistic, a unui singur gen. Noul Cinema Românesc își

⁹⁸ Vezi Gallese (2012: 199).

⁹⁹ Gallese (2012: 205) cu referire la filmul lui Michelangelo Antonioni.

¹⁰⁰ Studiul Codruței Crețulescu (2011) este dedicat genului comic din cinematografia românească. Ea identifică umorul negru din filmele lui Muntean, Porumboiu, Mungiu, Caranfil ori Puiu. În 2016 au apărut filme comice de „casă” cum ar fi *Selfie 69* (Cristina Iacob, 2016) sau *Două lozuri / Two Lottery Tickets* (Paul Negoescu, 2016).

¹⁰¹ Studiul lui Andrei Crețulescu din 2011, „Nu mișcă nimeni! Noul Cinema Românesc, gen” remarcă pauperitatea filmului de gen și absența diversității cinematografice românești.

epuizează resursele pentru a cuceri juriul festivalului internațional, dar se îndepărtează de audiența de film mai interesată de experiențele emoționale instructive. Narațiunile axate pe acțiunile unor eroi sunt mai atractive pentru audiență. Știm că în perioada de glorie a școlii de montaj sovietice (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kuleșov) – stăpânită de idealul ideologic al educației – versiunea americană a lui *Robin Hood* avea mai mult succes în sălile de cinema decât filmul experimental de propagandă, iar cineaștii ruși realizau pelicule mai convenționale în formă și în conținut: dramele în costume de epocă, filmele de acțiune și aventură, ecranizările operelor literare, melodrama, comedia, filmul de investigație și suspense (Nelmes 2012: 449, 472 sq). Filmul de tip post realismul socialist e destinat unei similare izolări pe arena polimorfică a discursului audiovizual.

Nu se poate vorbi de o formulă exhaustivă, simplă și generică a unei școli de film. Între filme se țese o rețea de intertextualități în care elemente eterogene sunt reluate și permanent recombinate și transformate: moduri de a filma, scenografii, actori, acțiuni, teme, registre stilistice. Peisajul filmului românesc nu este doar opera unui grup infim de regizori care ar fi coagulați în jurul unei retorici cinematografice decisive de genul Noului Val sau al realismului bazinian. Formule, stereotipe și convenții cinematografice sunt prelucrate de diferiți cineaști. Unii au fost văzuți și premiați în Europa, alții nu. Desigur, cumulul de trăsături minimaliste în câteva filme reprezintă un atractor ce dă coerență și singularitate unui grup particular de filme. Însă soluțiile stilistice și punctele de vedere auctoriale ale unei generații întregi de cineaști nu sunt de pierdut din vedere și de ignorat. Sugestiile și provocările cinematografice ale lui Lucian Pintilie ori ale unui Mircea Daneliuc nu sunt de ignorat în măsura în care ele au fost preluate și prelucrate de tradiția cinematografiei românești. Vizitele intertextuale în cinematografia lui Michael Haneke nu sunt nici ele de trecut cu vederea.

Continuitatea culturală cu filmul ante 1989 ține de figura retorică a antifrazei, parodiei și pastişei. Peisajul cultural tinde să apară, în viziunea acestui studiu, mai bogat și, înglobând mai multe producții cinematografice, mai complex. Toate aceste producții sunt rezultatul unei cinematografii mature și nu rezultatul strict al unui miracol produs pe un fundal de *tabula rasa* sau *ex nihilo*.¹⁰²

¹⁰² Cartea lui Nasta (2013) analizează cu succes tocmai ideea coprezenței unei tradiții de cinema diverse și mature cu un vârf de impact creativ pe arena festivalurilor europene. Pe scurt, sloganul reprezentat de titlul oximoronic – *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle / Cinematograful românesc contemporan. Istoria unui miracol neașteptat* – ar fi că nu există miracole fără o tradiție preparatorie și o istorie fără momente de vârf.

Indice de filme

- 2001: *A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), 184
- 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), 17, 37, 41, 43, 48, 55, 61, 73, 78, 88, 100, 103, 105, 118, 146, 167, 172, 184
- 4,3,2, 49, 88, 96, 128, 131, 136, 140, 173, 183
- 71 *Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Michael Haneke, 1994), 119
- A fost sau n-a fost / 12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006), 40, 73, 97, 102, 115, 142, 166, 176
- Aferim* (Radu Jude, 2014), 142, 179
- Alien* (Ridley Scott, 1979), 31
- American Beauty* (Sam Mendes, 1999), 27
- American Psycho* (Mary Harron, 2000), 31
- Amintiri din epoca de aur / Tales from the Golden Age* (Cristian Mungiu, 2009), 42, 43, 63, 133, 168
- Amour* (Michael Haneke, 2012), 26
- Apartamentul*, 129
- Apartamentul / The Apartment* (Constantin Popescu Jr., 2004), 10, 57
- Aurora*, 67, 77, 82, 107, 112, 144, 183
- Aurora* (Cristi Puiu, 2010), 41, 74, 78, 172, 177
- Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu / The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* (Andrei Ujică, 2010), 38
- Bacalaureat / Graduation* (Cristian Mungiu, 2016), 9, 43, 48, 146, 167
- Balanța / The Oak* (Lucian Pintilie, 1992), 106
- BD la munte și la mare*, 13
- Benny's Video* (Michael Haneke, 1992), 79, 82
- Berlin, Symphony of a Great City* (Walter Ruttmann, 1927), 42
- Black Cat, White Cat* (Emir Kusturica, 1998), 122
- Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), 51
- BlowUp ARTE* (Luc Lagier, 2016), 26
- Burebista*, 13
- Caché* (Michael Haneke, 2005), 55
- California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007), 37, 120, 183
- Carnage* (Roman Polanski, 2011), 14
- Casanova* (Federico Fellini, 1976), 19
- Câini* (Bogdan Mirică, 2016), 122
- Când se lasă seara peste București sau metabolism / When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* (Corneliu Porumboiu, 2013), 40, 98
- Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), 25
- Closer to the Moon* (Nae Caranfil, 2014), 125
- Code Unknown* (Michael Haneke, 2000), 68
- Comoara / The Treasure* (Corneliu Porumboiu, 2015), 99
- Concurs / Contest* (Dan Pița, 1982), 13
- Croaziera*, 94
- Croaziera* (Mircea Daneliuc, 1981), 47
- Croaziera / The Cruise* (Mircea Daneliuc, 1981), 13, 46, 51, 60, 94, 95
- Cube* (Vincenzo Natali, 1997), 59
- Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii / The Way I Spent the End of the World* (Cătălin Mitulescu, 2006), 40, 45
- Dacii*, 13
- Dawn of the Dead* (Zack Snyder, 2004), 155
- Despre oameni și melci* (Tudor Giurgiu, 2012), 126
- Despre oameni și melci / Of Snails and Men* (Tudor Giurgiu, 2012), 133
- Deux jours a tuer / Love me no more* (Jean Becker, 2008), 29
- Din dragoste cu cele mai bune intenții* (Adrian Sitaru, 2011), 93

O bucătărie ca'n filme

Două lozuri / Two Lottery Tickets (Paul Negoescu, 2016), 185
Duck, You Sucker (Sergio Leone, 1971), 29
Duminică la ora 6,, 144
Duminică la ora șase / Sunday at Six (Lucian Pintilie, 1965), 124, 137
După dealuri, 55, 73, 183
După dealuri / Beyond the Hills (Cristian Mungiu, 2012), 50, 51, 54, 55, 81, 105, 113, 118, 175, 176
Eat drink man woman (Ang Lee, 1994), 30
Elle (Paul Verhoeven, 2016), 27, 28
Faleze de nisip / Sand Cliffs (Dan Pița, 1983), 13
Felicia, 144
Felicia, înainte de toate / Felicia, first of all (Răzvan Rădulescu, 2009), 37, 41, 99, 138, 167
Filantropica, 126
Filantropica (Nae Caranfil, 2002), 125, 166
Film pentru prieteni (Radu Jude, 2011), 129, 130
Film pentru prieteni / A Film for Friends (Radu Jude, 2011), 47, 179
Flashdance (Adrian Lyne, 1983), 29
Francesca, 168
Francesca (Bobby Păunescu, 2009), 40, 44, 92, 99, 102, 137, 143, 168
Frenzy (Alfred Hitchcock, 1972), 31
Funny Games (Michael Haneke, 1997), 15, 82
Fury (Fritz Lang, 1936), 42
Glissando (Mircea Daneliuc, 1982), 13, 46, 47
Greva / Strike (Eisenstein, 1925), 42
Hannibal (Bryan Fuller, 2013-2015), 29
Hannibal (Ridley Scott, 2001), 29
Hard to Be a God, (Alexei German, 2013), 180
Hârtia va fi albastră / The Paper Will Be Blue (Radu Muntean, 2006), 17, 40
Her (Spike Jonze, 2013), 23
I killed My Mother (Xavier Dolan, 2009), 26
I stand alone / Seul contre tous (Gaspar Noe, 1989), 58, 59, 60, 61
Iacob (Mircea Daneliuc, 1988), 13, 46, 47, 101
Ilegitim (Adrian Sitaru, 2016), 127

Ilegitim / Illegitimate (Adrian Sitaru, 2016), 177
Indiana Jones and the Temple of Doom (Steven Spielberg, 1984), 30
Interstellar (Christopher Nolan, 2014), 184
Îngerul exterminator (Luis Bunuel, 1962), 42, 78, 104
Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997), 27, 28
Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975), 26
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993), 30
La grande bellezza (Paolo Sorrentino, 2013), 22
La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973), 20, 27, 28
La moara cu noroc (Victor Iliu, 1955), 108
La Promesse (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1996), 127
La Strada (Federico Fellini, 1954), 19
La voce della luna (Federico Fellini, 1990), 19
Le charme discret de la bourgeoisie (Luis Bunuel, 1972), 27
Le Chat (Pierre Granier-Deferre, 1971), 26
Le million (René Clair, 1931), 42
Le mouton enragé (Michel Deville, 1974), 30
Les quatre cents coups (Francois Truffaut, 1959), 105
Liceenii, 13
Lost (J.J. Abrams, 2005-2010), 47
Loverboy (Cătălin Mitulescu, 2011), 92
M (Fritz Lang, 1931), 162
Man Bites Dog / C'est arrive pres de chez vous (Remy Belvaux, 1992), 29
Marfa și banii, 168
Marfa și banii / Stuff and Dough (Cristi Puiu, 2001), 84, 89, 167
Marfa și Banii / Stuff and Dough (Cristi Puiu, 2001), 143
Marilena de la P7 / Marilena from P7 (Cristian Nemescu, 2006), 133
Marți, după Crăciun / Tuesday, After Christmas (Radu Muntean, Romania, 2010), 32
Max mon amour (Nagisa Oshima, 1986), 30
Medalia de onoare, 168
Medalia de onoare / Medal of Honor (Calin Peter Netzer, 2009), 44, 96

- Medalia de onoare/ Medal of Honor* (Călin Peter Netzer, 2010), 168
- Mihai Viteazul*, 13
- Moartea Domnului Lăzărescu*, 48, 82, 89, 106, 112, 113, 130, 176, 183, 184
- Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005), 10, 14, 36, 41, 65, 76, 78, 87, 136, 172, 184
- Modern Times* (Charlie Chaplin, 1936), 42
- Mon oncle d'Amerique* (Alain Resanis, 1980), 125
- Munich* (Steven Spielberg, 2005), 31
- Muriel ou le temps d'un retour* (Alain Resanis, 1963), 137
- New York Stories* (episodul *Life Lessons*, Martin Scorsese, 1989), 29
- Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki and Flo* (Lucian Pintilie, 2003), 117, 118, 122, 167, 172, 176
- Niki și Flo*, 129
- Nikita* (Luc Besson, 1990), 29
- Occident*, 127, 141, 168
- Occident* (Cristian Mungiu, 2002), 44, 140, 168
- Octombrie / October* (Serghei Eisenstein, 1928), 42
- Panic Room* (David Fincher, 2002), 14
- Partie de campagne / A Day in the Country* (Jean Renoir, 1939), 18
- Patul conjugal*, 131, 150
- Patul conjugal / Matrimonial Bed* (Mircea Daneliuc, 1993), 41, 45, 48, 94, 131, 167, 172, 174
- Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1965), 36
- Periferic / Outbound* (Bogdan George Apetri, Romania, 2010), 44
- Polițist, adjectiv*, 102, 168
- Polițist, adjectiv / Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009), 40, 73, 100, 122, 167, 172, 176, 179
- Poziția copilului*, 168
- Poziția copilului / Child's Pose* (Calin Peter Netzer, 2009), 144, 172, 183
- Prea târziu / Too Late* (Lucian Pintilie, 1996), 17
- Prea târziu / Too Late* (Pintilie, 1996), 125
- Principii de viață / Life Values* (Constantin Popescu Jr., 2010), 135
- Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980), 151, 152
- Proba de microfon / Microphone Test* (Mircea Daneliuc, 1980), 13, 152
- Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), 175, 178
- Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), 24
- Răsună valea*, 13
- Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1968), 13, 150, 151, 156
- Repas de bébé / Baby's dinner* (Louis Lumiere, 1895), 35
- Repast* (Mikio Naruse, 1951), 26
- Revolutionary Road / Les noces rebelles* (Sam Mendes, 2008), 28
- Roma* (Federico Fellini, 1972), 19
- Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999), 127, 128
- Runnning on Empty* (Sidney Lumet, 1988), 27
- Russian Ark* (Alexandr Sokurov, 2002), 179
- Salò, or the 120 Days of Sodom* (Pier Paolo Pasolini, 1975), 29
- Satyricon* (Federico Fellini, 1969), 19
- Secvențe / Sequences* (Alexandru Tatos, 1982), 13
- Selfie 69* (Cristina Iacob, 2016), 185
- Senatorul melcilor* (1995), 93
- Senatorul melcilor* (Mircea Daneliuc, 1995), 37, 41, 47
- Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016), 17, 85, 167, 179
- Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), 184
- Son of Saul* (Laszlo Nemes, 2015), 180
- Stagecoach* (John Ford, 1939), 17
- Terminus paradis / Next Stop Paradise* (Lucian Pintilie, 1998), 43
- Terminus Paradis / Next Stop Paradise* (Lucian Pintilie, 1998), 124
- The Belly of an Architect* (Peter Greenaway, 1987), 21, 22
- The Bridges of Madison County* (Clint Eastwood, 1995), 27
- The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), 75
- The chinese feast* (Hark Tsui, 1995), 31

O bucătărie ca'n filme

The company of Wolves (Neil Jordan, 1984), 30
The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (Peter Greenaway, 1989), 21
The Draughtsman's Contract (Peter Greenaway, 1982), 21
The dreamers / Innocents (Bernardo Bertoucci, 2003), 27, 28
The gospel according to St. Matthew (Pier Paolo Pasolini, 1964), 29
The loves of a blonde (Milos Forman, 1965), 27
The Meaning of Life (Terry Jones & Terry Gilliam, 1983), 104
The Most Dangerous Game (Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), 162
The Party (Blake Edwards, 1968), 27
The phantom of liberty (Luis Bunuel, 1974), 28
The Postman Always Rings Twice (Bob Rafelson, 1981), 27, 28
The Seventh Continent (Michael Haneke, 1989), 81, 107
The Shining (Stanley Kubrick, 1980), 155
The Silence of the Lambs (Jonathan Demme, 1991), 104, 178
The Texas chain saw massacre (Tobe Hooper, 1974), 29, 30

The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning (Jonathan Liebesman, 2006), 178
The Virgin Suicides (Sofia Coppola, 1999), 28
The White Ribbon (Michael Haneke, 2009), 17, 55, 76
The Yellow Tag (Jan Troell, 2004), 57
Titanic (James Cameron, 1997), 27
Toată lumea din familia noastră, 136
Toată lumea din familia noastră / Everybody In Our Family (Radu Jude, 2012), 41, 126, 144, 172, 177
Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966), 29
Un etaj mai jos / One Floor Below (Radu Muntean, 2015), 122, 172, 177
Un pachet de cafea și un cartuș de Kent / Cigarettes and Coffee (Cristi Puiu, 2004), 9, 35, 172, 173
Viridiana (Luis Bunuel, 1961), 19, 89
Visions of Europe (2004), 58
Visul lui Adalbert, 55, 150, 162
Visul lui Adalbert / Adalbert's Dream (Gabriel Achim, 2011), 10, 148
Volver (Pedro Almodovar, 2006), 31
Wedding in Blood / Les noces rouges (Claude Chabrol, 1973), 27
When Harry Met Sally (Rob Reiner, 1989), 27, 28
Women on the Verge of a Nervous Breakdown (Pedro Almodovar, 1988), 31

Bibliografie

- Appleton, J. 1975. *The Experience of Landscape*. New York: Wiley.
- Arnheim, Rudolf [1969] (1997). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press (1976. *La Pensée visuelle*. Paris: Flammarion).
- Aumont, Jacques Alain Bergala. Michele Marie Marc Vernet (3^e ed.). (2008). *L'Esthétique du film*. Paris: Armand Colin.
- Bahtin, Mihail Mihailovici (1982a). *Probleme de literatură și estetică*. București: Univers.
- Bakhtin, Mikhail (1982b). Discourse in the Novel. In *The Dialogic Imagination* (trans. Caryl Emerson & Michael Holquist). Austin, Texas: University of Texas Press.
- Bazin, Andre (1958). *Qu'est-ce que le cinema?* Vol. I-IV. Paris: Editions du cerf. (*Ce este cinematograful ?* București. Editura Meridiane 1968).
- Bellour, Raymond (1975). The Unattainable Text. *Screen* 16 no. 3 (autumn 1975): 19-28.
- Bellour, Raymond (2009). *Le Corps du cinema. Hypnoses – emotions – animalites*. Paris: P.O.L., coll. Trafic.
- Bergen, Benjamin K. (2012). *Louder Than Words. The New Science of How the Mind Makes Meaning*. New York: Basic Books.
- Blout, Benjamin (2014). Situating Cultural Models in History and Cognition. In Yamaguchi, Masataka, Dennis Tay, and Benjamin Blount (eds.) (2104). *Approaches to Language, Culture, and Cognition. The Intersection of Cognitive Linguistics and Linguistic Anthropology*. London: Palgrave MacMillan. 271-298.
- Boban, Beatrice (2017). *Imitatio Christi and Compassio – Emotional Transfer in Devotional Images*. Conferință susținută în 21 februarie 2017 la seminarul Consciousness and Cognition: An Interdisciplinary Approach
<https://irhunibuc.files.wordpress.com/2016/04/imitatio-christi-and-compassio-e28093-emotional-transfer-in-devotional-images.pdf>
- Bonitzer, Pascal (1992 b) Hitchcockian Suspense. In Zizek Slavoj (ed). (1992) *Everything you always wanted to know about Lacan (But were Afraid to ask Hitchcock)*. New York: Verso. p. 15-31. [original in Cahiers du cinema no.8 hors-serie].
- Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Winsconsin: University of Winsconsin Press.
- Bordwell, David & Staiger Janet & Thompson Kristin (1985 b). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge end Kegan Paul.
- Bordwell, David (1991). "Camera Movement and Cinematic Space" [orig. Summer 1977], in *Explorations in Film Theory: Selected Essays* from Ciné-Tracts, ed. Ron Burnett (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 229–236.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (2003). *A Film History. Introduction* (2 ed.). New York: McGraw Hill.
- Bordwell, David (2005). *Figures Traced in Light. On cinematic staging*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwel, David (2006). *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. University of California Press.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (8^e ed.) (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill.

- Borghi, Anna M. & Ferdinand Binkofski (2014). *Words as Social Tools: An Embodied View on Abstract Concepts*. New York, Heidelberg: Springer Briefs in Psychology, Cognition.
- Bower, Anne L. (ed.) (2004). *Reel Food. Essays on Food and Film*. N.Y. & London: Routledge.
- Branigan, Edward (2006). *Projecting a Camera*. London: Routledge.
- Brinkema, Eugenie (2010). How to Do Things with Violence. In Roy Grundmann (ed.), *A Companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, 354-370.
- Brown, William. 2013. Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship. *Projections* Volume 7, Issue 1, Summer 2013: 25–42.
- Carroll, Noel (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Carroll, Noël. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press.
- Carroll, Noel and William, P. Seeley (2013). Cognitivism, Psychology, and Neuroscience: Movies as attentional engines. In Arthur P. Shimamura, (ed.), (2013), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. London and New York: Routledge. 53-75.
- Chirilov, Mihai. 2011. Stop-cadru la masă. În Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (ed.), 2011. *Noul cinema românesc*. Iași: Editura Polirom. 11-31.
- Constantinovici, Dora (2014). Filmele românești pentru marele public. O poveste cu bani. În Andrei Gorzo & Andrei State (Eds.), 2014. *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, București: Tact. 173-194.
- Corbu, Carmen. 2016. Sieranevada. O construcție de tip Carnage pe o temă de tip The Stoning of Soraya M. *B-critic*. Accesat 11 septembrie 2016. <http://www.b-critic.ro/film/sieranevada-o-constructie-de-tip-carnage-pe-o-tema-de-tip-the-stoning-of-soraya-m/>
- Corciovescu, Cristina. 2011. Chemarea occidentului. În Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (ed.), 2011. *Noul cinema românesc*. Iași: Editura Polirom. 33-53.
- Crețulescu, Andrei. 2011. Nu mișcă nimeni! Noul cinema românesc, gen. În Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (ed.), 2011. *Noul cinema românesc*. Iași: Editura Polirom. 55-73.
- Crețulescu, Codruța. 2011. Râdem sau nu mai plângem? În Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (ed.), 2011. *Noul cinema românesc*. Iași: Editura Polirom. 75-103.
- Curtius, Ernst Robert (2013) [1948]. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press (*Literatura europeană și Evul Mediu latin*. București: Editura Univers. 1970).
- Cutting, James Ayse Candan (2015). Shot Durations, Shot Classes, and the Increased Pace of Popular Movies. *Projections* Volume 9, Issue 2, Winter 2015: 40–62.
- Deaca, Mircea (2009). *Le Carnaval et le Film de Fellini*, București: Editura Libra.
- Deaca, Mircea (2011). *Camera secundă. Articole și studii de film*. Timișoara: Editura Brumar.
- Deaca, Mircea (2013). *Cinematograful postfilmic. Note și lecturi despre filmul contemporan*. Timișoara: Editura Brumar.
- Deaca, Mircea (2014). Cristian Mungiu: From Symbolic Composition to Figuralità. In *Images, Images, Imagini, Images. Journal of Visual and Cultural Studies JVCS, The Movies of Cristian Mungiu*, no. 4, Center of Excellence in Image Studies (CESI), Doctoral School Space, Image, Text, Territory, Faculty of Letters, University of Bucharest: Institutul european. 109-137.
- Deaca, Mircea (2015). *Investigații în analiza cognitivă de film*. Timișoara: Editura Brumar.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP.
- Doicaru, Miruna (2016). *Gripped by Movies: From Story-World to Artifact Absorption*. Amsterdam: U of Amsterdam P.
- Dolar, Mladen (1992). Hitchcock's Objects. În *Everything you always wanted to know about Lacan (But were Afraid to ask Hitchcock)*. (ed.) Slavoj Žižek. New York: Verso. 31-46.
- Eagleman, David. 2015. *The Brain*. New York: Pantheon Books.
- Elsaesser, Thomas & Malte Hagener. 2009. *Film Theory. Introduction through the Senses*. Routledge.

- Falkowska Janina, 2015, 'The Cinema of the Abject and the Cinema of Capitalist Fantasy in Poland', in Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015, *European Visions. Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 399-409.
- Ferry, Jane F. 2003. *Food in Film: A Culinary Performance of Communication*. New York: Routledge.
- Fulger, Mihai. 2011. Despre moarte, numai de bine. În Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (ed.), 2011. *Noul cinema românesc*. Iași: Editura Polirom. 105-127.
- Gallese Vittorio & Michele Guerra. 2012. Embodying movies. Embodied simulation and film studies, *Cinema: Journal of Philosophy*, pp. 183-210, http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Gallese/2012/Gallese_Guerra_2012.pdf
- Genosko, Gary, 2015, 'Felix Guattari and Minor Cinema', in Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015, *European Visions. Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 337-349.
- Giukin, Lenuța. 2015. La încrucișare de drumuri. Memorie și devenire în documentarul *Drumul nostru* al lui Benone Todică. In Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015, *European Visions. Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag. 141-149.
- Gorzo, Andrei (2012). *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. București: Humanitas.
- Gorzo, Andrei (2016). O moarte în familie: „Sieranevada” al lui Cristi Puiu. Lucruri care nu pot fi spuse altfel Un blog de Andrei Gorzo. Postat 27 august 2016. <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2016/08/27/o-moarte-in-familie-sieranevada-al-lui-cristi-puiu/> Consultat 26 octombrie 2016.
- Grabner, Franz (2008), '“Der Name der Erbsünde ist Verdrängung”: A Conversation with Michael Haneke', *Michael Haneke und seine Filme: Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, 2nd edition, ed. Christian Wessely, Gerhard Larcher, and Franz Grabner, Marburg: Schüren, 11-24.
- Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres. Feelings. and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Grodal, Torben (2009), *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford: Oxford University Press.
- Grundmann, Roy (2010), Between Adorno and Lyotard. Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation. In Roy Grundmann (ed.), *A Companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, 371-419.
- Gusk, Iwona (2015). Polish Film Culture in Transition. On the "Private Films" of Andrej Kondratiuk (1985-1996). In Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015. *European Visions. Small Cinemas in Transition*. Bielefeld: Transcript Verlag. 229-315.
- Hanich, Julian. 2014. Judge Dread What We Are Afraid of When We Are Scared at the Movies. *Projections* Volume 8, Issue 2, Winter 2014: 26-49.
- Haneke, Michael, "A Letter to Producer Marin Karmitz from Writer/Director Michael Haneke", insert in *Code Unknown*, Kino Video DVD.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen.
- Hutcheon, Linda [1990] (1997). *Politica Postmodernismului*. (Trad. Mircea Deaca). București: Ed. Univers.
- Ieta, Rodica (2015). A Decade with the New Romanian Cinema. În Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015. *European Visions. Small Cinemas in Transition*. Bielefeld: Transcript Verlag. 197-210.
- Ioniță, Maria (2015). Framed by Definitions. Corneliu Porumboiu and the Dismantling of Realism. In Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.) 2015. *European Visions. Small Cinemas in Transition*. Bielefeld: Transcript Verlag. 173-185.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- Jameson, Fredric (1992). Spatial Systems in *North by Northwest*. În *Everything you always wanted to know about Lacan (But were Afraid to ask Hitchcock)*. (ed.) Slavoj Zizek. New York: Verso. 47-72.
- Jauss, Hans Robert [1975] (1978), 'La douceur du foyer', in Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la reception*, Paris: NRF, Gallimard, pp. 263-29.
- Jones, Steve. 2011. The Pure Moment of Murder: The Symbolic Function of Bodily Interactions in Horror Films. *Projections* Volume 5, Issue 2, Winter 2011: 96-114.
- Jullier, Laurent. 2002. *Cinema et cognition*. Paris: Harmattan.
- Jullier Laurent. 2013. Dis-moi ce que tu vois! Le régime visuel du *run and gun*. *Mise au Point: Le cinéma européen et les langues*, no. 5. <http://map.revues.org/1371>.
- Jullier, Laurent. 2015. *L'analyse de séquences*. Paris: Armand Colin.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia UP.
- Kuntzel, Thierry [1972] (1978). The Film Work, *Enclitic*, 2. 1., 1978: 38-6 1.
- Kuntzel, Thierry [1975] (1980). The Film Work. 2. *Camera Obscura*. 1980: 7-68.
- Lagier, Luc. 2016. Blow Up ARTE. <http://cinema.arte.tv/fr/magazine/blow-up> & <http://cinema.arte.tv/fr/magazine/blow/mes-bo-de-films> & <http://cinema.arte.tv/fr/magazine/blow/top-5>
- Langacker, Ronald W. (2009). *Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Laplanche, J., Pontalis, J.B. (1973). *The Language of Psycho-Analysis*. Trad. Donald Nicholson-Smith. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Liotard, Jean-François [1971] (1978). *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Liotard, Jean-François [1983] (1984). *Le différend*. Paris: Editions du Minuit.
- Liotard Jean-François; Georges Van Den Abbeele, 1984, "The Differend, the Referent, and the Proper Name", *Diacritics*, Vol. 14, No. 3, Special Issue on the Work of Jean-François Liotard, Autumn, 1984, 3-14.
- Metelmann, Jörg (2010). 'Fighting the Melodramatic Condition. Haneke's Polemics', in Roy Grundmann (ed.), *A Companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, pp. 168-186.
- Mihăilescu Călin, 2015. 'In the Country of Panpan. Romanian Dark Fun Cinema in and out of Focus'. In Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015, *European Visions. Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 187-196.
- Mihăilescu, Vintilă. 2015. Mituri false sau false demitificări? *Dilema veche*, nr. 602, 27 august-2 septembrie 2015. Web (accesat 28 august 2016). <http://dilemaveche.ro/sectiune/situatiunea/articol/mituri-false-sau-false-demitificari>
- Mihăilescu, Vintilă. 2015 b. Noul val sau despre ieșirea din tranșee. *Contributors.ro*. Cap. Cultura. 21 mai 2015. Web. (accesat 28 august 2016). <http://www.contributors.ro/cultura/noul-val-sau-despre-ie%C8%99irea-din-tran%C8%99ee/>
- Mitchievici, Angelo. 2011. Nostalgia, marile speranțe și spectrul eșecului. În Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (ed.), 2011. *Noul Cinema Românesc*. Iași : Editura Polirom. 181-203.
- Mosley Philip, 2015, 'Anxiety, Memory, and Place in Belgian Cinema', in Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015, *European Visions. Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag, 115-128.
- Münsterberg, Hugo (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. New York and London: Appleton.
- Nasta, Dominique (2013). *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*, New York: Wallflower Press – Columbia University Press.
- Nasta, Dominique (2014). The Early Films of Cristian Mungiu and the 4, 3, 2 Paradigm. În Mircea Deaca (ed.). *Images, Images, Imagini, Images. Journal of Visual and Cultural Studies JVCS, The Movies of Cristian Mungiu*, no. 4, Center of Excellence in Image Studies (CESI),

- Doctoral School Space, Image, Text, Territory, Faculty of Letters, University of Bucharest: Institutul european.11-40.
- Nasta, Dominique (2016). *Ethique et esthétique du nouveau cinéma roumain : un paradigme européen?* Conferință susținută în cadrul seriei de conferințe *Cinema, cognition & art*. București: CEREFREA-CESI. 31 noiembrie 2016.
- Nelmes Jill (ed.). 2012. *Film Studies*. (Fifth edition) London & N.Y.: Routledge.
- Panksepp, Jaak. 1998. *Affective neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.
- Peuker Brigitte, 2010, Games Haneke Plays. Reality and Performance, in Price Brian & John David Rhodes (eds.), 2010, *On Michael Haneke*, Detroit: Wayne State UP, pp.15-34.
- Plantinga, Carl (2009). *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Plantinga, Carl (2009 b). Trauma. Pleasure and Emotion in the Viewing of *Titanic*. A Cognitive Approach. In Buckland Warren (ed.). 2009. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Routledge – Francis & Taylor. 237- 256.
- Pop, Doru (2010). 'The Grammar of the New Romanian Cinema', *Acta Univ Sapientiae, Film and Media Studies*, 3, pp. 19–40.
- Pop, Doru (2012). 'What's Eating the Romanian "New Wave"?', *Ekphrasis*, 1/2012, pp. 58-67.
- Pop, Doru (2014). *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Popescu Cristian Tudor, 2011, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*, București: Polirom.
- Powell Larson, 2015, The Moral Microhistory of Post-Communism. Zanussi's *Weekend Stories*, in Blankenship Janell & Tobias Nagl (eds.), 2015, *European Visions. Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 285-297.
- Poole, Gaye (1999). *Reel Meals, Set Meals: Food in Film and Theatre*. Sydney: Currency Press.
- Price Brian & John David Rhodes (eds.), 2010, *On Michael Haneke*, Detroit: Wayne State UP.
- Proca, Anuța (2014) 'Aurora – un exercițiu de interpretare', în Andrei Gorzo & Andrei State (Eds.), 2014, *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, București: Tact, pp. 47-72.
- Ranciere, Jacques., [2008] 2011. *The Emancipated Spectator*. Trans Gregory Elliott. NY: Verso.
- Seth, Anil et al. Keisuke Suzuki & Hugo D. Critchley (2012). An interoceptive predictive coding model of conscious presence. *Frontiers in Psychology. Consciousness Research*. January 2012. Vol 2. Article 395. 1-16.
- Sharifian, Farzad (2014). Advances in Cultural Linguistics. In Yamaguchi, Masataka, Dennis Tay, and Benjamin Blount (eds.) (2104). *Approaches to Language, Culture, and Cognition. The Intersection of Cognitive Linguistics and Linguistic Anthropology*. London: Palgrave MacMillan, 99-123.
- Silvia, P., J., & Brown, E., M. (2007). Anger, disgust, and the negative aesthetic emotions: Expanding an appraisal model of aesthetic experience. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1(2), 48.
- Silvia, P., J. (2009). Looking past pleasure: Anger, confusion, disgust, pride, surprise, and other unusual aesthetic emotions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3(1), 48.
- Stoehr Kevin L., 2010, 'Haneke's Secession. Perspectivism and Anti-Nihilism in Code Unknown and Caché', in Grundmann Roy (ed.), 2010, *A Companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, pp. 477-494.
- Tamborini, Ron, René Weber, Nicholas David Bowman, Allison Eden, Paul Skalski. 2013. "Violence Is a Many-Splintered Thing". *Projections* Volume 7, Issue 1, Summer 2013: 100-118.
- Thompson, Kristin (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Vigliocco, Gabriella et al. Stavroula-Thaleia Kousta, Pasquale Anthony Della Rosa, David P. Vinson, Marco Tettamanti Joseph T. Devlin1 & Stefano F. Cappa (2013), The Neural

O bucătărie ca'n filme

Representation of Abstract Words: The Role of Emotion. *Cerebral Cortex*. Oxford UP. 1-11.
<http://cercor.oxfordjournals.org/>

Zacks, Jeffrey M., (2015) Précis of *Flicker: Your Brain on Movies*. *Projections*. Volume 9, Issue 1, Summer 2015: 1-22.

Zizek, Slavoj (1992). In His Bold Gaze My Ruin Is Writ large. In *Everything you always wanted to know about Lacan (But were Afraid to ask Hitchcock)*. (ed.) Slavoj Zizek. New York: Verso, 210-72.

